

المنظمة العربية للترجمة

غاستون باشلار

الماء والأحلام

دراسة عن الخيال والمادة

ترجمة

د. علي نجيب إبراهيم

تقديم

أدونيس

بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

الماء والأحلام

دراسة عن الخيال والمادة

لجنة الآداب والفنون:

فواز طرابلسي (منسقاً)

علي اللواتي

بهاء طاهر

فيصل دراج

المنظمة العربية للترجمة

غاستون باشلار

الماء والأحلام

دراسة عن الخيال والمادة

ترجمة

د. علي نجيب إبراهيم

تقديم

أدونيس

بدعم من مؤسسة محمد بن راشد آل مكتوم

الفهرسة أثناء النشر - إعداد المنظمة العربية للترجمة
باشلار، غاستون

الماء والأحلام: دراسة عن الخيال والمادة/ غاستون باشلار؛
ترجمة علي نجيب إبراهيم؛ تقديم أدونيس.

310 ص. - (آداب وفنون)

ببليوغرافية: ص 297 - 302.

يشتمل على فهرس.

ISBN 978-9953-0-1047-2

1. الأدب الفلسفي. 2. الأحلام في الأدب. 3. المياه - الجوانب
النفسية. أ. العنوان. ب. إبراهيم، علي نجيب (مترجم). ج. أدونيس
(تقديم). د. السلسلة.

194

«الآراء الواردة في هذا الكتاب لا تعبر بالضرورة

عن اتجاهات تبناها المنظمة العربية للترجمة»

Bachelard, Gaston

L'Eau et les rêves: Essai sur l'imagination de la matière,

© Librairie José Corti, 1942.

جميع حقوق الترجمة العربية والنشر محفوظة حصراً لـ:

المنظمة العربية للترجمة



بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 5996 - 113

الحمراء - بيروت 1103 2090 - لبنان

هاتف: 753031 - 753024 (9611) / فاكس: 753032 (9611)

e-mail: info@aot.org.lb - http://www.aot.org.lb

توزيع: مركز دراسات الوحدة العربية

بناية «بيت النهضة»، شارع البصرة، ص. ب: 6001 - 113

الحمراء - بيروت 2407 2034 - لبنان

تلفون: 750084 - 750085 - 750086 (9611)

برقياً: «مرعبي» - بيروت / فاكس: 750088 (9611)

e-mail: info@caus.org.lb - Web Site: http://www.caus.org.lb

الطبعة الأولى: بيروت، كانون الأول (ديسمبر) 2007

المحتويات

7	تقديم: عِلْمُ بلغةِ الشعر، شِعْرٌ بلُغةِ العِلْمِ
13	مدخل: الخيال والمادة
	الفصل الأول: المياه الرقاقة، المياه الربيعية، والمياه الجارية
39	الشروط الموضوعية للنرجسية، المياه العاشقة
	الفصل الثاني: المياه العميقة - المياه الراكدة - المياه الميتة -
75	«المياه الثقيلة» في أحلام يقظة إدغار بُو
109	الفصل الثالث: عُقدة كارون عُقدة أوفيليا
141	الفصل الرابع: المياه المُركَّبة
171	الفصل الخامس: الماء الأمومي، الماء الأنثوي
197	الفصل السادس: الطُّهر والتطهُر أخلاق الماء
219	الفصل السابع: تفوُّق الماء العذب
229	الفصل الثامن: الماء العنيف
265	خاتمة: كلامُ الماء

279	الثبت التعريفي
283	ثبت المصطلحات
297	المراجع
303	الفهرس

تقديم

عِلْمُ بِلْغَةِ الشَّعْرِ، شِعْرُ بِلْغَةِ الْعِلْمِ

- 1 -

هذا الكتابُ عِلْمُ بِلْغَةِ الشَّعْرِ، وشِعْرُ بِلْغَةِ الْعِلْمِ. تَقْرُوهُ فَتَشْعُرُ
كَأَنَّكَ تَقْرَأُ قَصِيدَةً يَتَشَابِكُ فِيهَا الْحُلْمُ وَالْوَاقِعُ، الْمُخَيَّلَةُ وَالْمَادَّةُ. تَشْعُرُ
كَأَنَّ الْعَنَاصِرَ تَتِمَاهَى، أَوْ يَحُلُّ بَعْضُهَا مَحَلَّ الْآخَرِ. تَقْبِضُ عَلَى
الْخِيَالِ مَعْجُونًا فِي وَرْدَةٍ تَتَفَتَّحُ بَيْنَ يَدَيْكَ، أَوْ تَرَى إِلَى الْكَلِمَاتِ
كَيْفَ تَنْسَكِبُ نَبْعًا، أَوْ تَتَعَالَى شَجَرًا، وَتَقُولُ حَقًّا «كُلُّ شَيْءٍ» فِي
الشَّعْرِ نَفْسُهُ وَغَيْرُهُ. الشَّعْرُ فِكْرٌ، وَالْفِكْرُ شِعْرٌ. وَتَتَنَوَّرُ ذَلِكَ «الْبَيْتُ»
الَّذِي رَفَعَهُ بَعْضُ أَسْلَافِنَا - التَّفَرِّي، وَالْمَعَرِّي - لَكِي لَا أَذْكَرُ إِلَّا
اِثْنَيْنِ، كُلُّ مِنْهُمَا يَعِيشُ فِي ذُرْوَةٍ، بَعِيدًا عَنِ الْآخَرِ، وَقَرِيبًا إِلَيْهِ.

هَذِهِ، إِذَا، تَرْجُمَةُ تُشَارِكُ فِي التَّوَكِيدِ عَلَى طَاقَاتِ اللُّغَةِ الْعَرَبِيَّةِ
بِوَصْفِهَا فَاعِلَةً، قَبْلَ أَنْ تَكُونَ نَاقِلَةً. وَبِوَصْفِ الطَّاقَةِ فِعْلًا، لَا نَقْلًا.
صَحِيحٌ أَنَّ سِيرُورَةَ الْكِتَابَةِ الْعَرَبِيَّةِ فِي الْقَرْنِ الْعَشْرِينَ، أَوْ فِي نِصْفِهِ
الثَّانِي، تَحْدِيدًا، نَوْعٌ مِنَ الْعَرَقِ فِي «طِينِ» الْمَعْنَى. بِاسْمِ
الْمَوْضُوعِيَّةِ، أَوْ الْمَنْطِقِ وَالْعِلْمِ، أَوْ «الْجُمْهُورِ» الْغَارِقِ، هُوَ كَذَلِكَ،
فِي «طِينِهِ» الْآخَرِ.

غير أن «الطين» مجرد مادة للخلق. مجرد «موضوع». ولا بُدَّ له من «ذاتية» الخلق. والخلق عَجَزٌ وتكييف. والذين يتبعون الكتابة العربية اليوم، في مختلف ميادينها، يقدرون أن يروا كيف يُقدَّم هذا «الطين» على الورق كأنه مجرد خامّة، كما هو تقريباً في لباس «التوم». كأنه مجرد كمّ. كأنه لا يعرف اللمس، والعجن، والكيف. يقدرون كذلك أن يتخيّلوا. بل أن يتحمّسوا كيف تتعذب اللّغة العربية، وتشقى.

لكن، كما «تزرع» اللّغة أشجارها، «تزرع»، كذلك رباها.

هكذا، تسير هذه الترجمة لهذا الكتاب بالذات، في أفق الرياح، على طريق يتلاقى فيها ما أسست له المُخيّلة الشعريّة الفكرية، أو الفكرية الشعريّة، عند هذين الخلائين الكبيرين، النّفري والمعرّي، والسّلالة اللغويّة - الفنيّة التي انحدرت منها، وتلك التي تتواصل بعدهما، يتلاقى مع كلّ ما يؤسّس لمشاركة عالية بين إبداعية الذات، وإبداعية الآخر.

- 2 -

الماء، الحلم، الخيال، المُخيّلة، رموزاً ووقائع، نسيجٌ باذخ من العلاقات بين اللّغة والأشياء، المرئي واللامرئي، في حركيّة الثقافة العربيّة، منذ بداياتها. والكلام على هذه العوالم - العناصر في لغة الآخر، سيكون، إذاً، في لغة الذات، برآة وفضاء في آن.

في هذا الفضاء - المرأة، يحضر ابن عربيّ في كلامه على الخيال الخلاق. الخيال عنده ليس ابتكاراً بلصّور من مادّة الواقع، أو «طينه». إنّه، على العكس، صوّر تُضاف إلى الواقع، لكي تُغنيه، أو لكي تُغيّره. الخيال واقع آخر.

الإنسان مشروط بالتاريخ، غير أنه لا يصير نفسه حقاً إلا بقدر ما يخترق هذه الشروط ويتخطاها. فالإنسان هو نفسه، داخل نفسه، خلق ذاتي متواصل. واللامرئي هو الذي يضيئه لكي يحسن رؤية ما يراه. مثل ما يفعل الشعر: فهو يقظة تقذف بنا خارج فراش المرئي.

- 3 -

لعلنا جميعاً نعرف أن قوى التخيل عند العرب شغلت على نحو أخص، لأسباب كثيرة، دينية في المقام الأول، بفتنة العين والنظر. البصر قبل البصيرة. مظهر الكائن قبل جوهره. هكذا شغلها الماء، مثلاً، بوصفه زينة وفائدة. وشغلها الحلم بوصفه إفلتاً من ثقل الواقع وقبضته، عزاء، أو أملاً.

وقد انعكست هذه الرؤية «النفعية»، «السطحية»، على اللغة نفسها. والحق أن اللغة العربية تفتقر، استناداً إلى طرق استخدامها السائدة، إلى العوص على الجوهر. تفتقر إلى حركية الماء وسيلوته. إلى حرية الحلم. تحتاج إلى أن تكون نفسها، من جديد، مثل ما كانت في بداياتها: لغة لا تنقيض. لا تتعثر. لا تتردد. لا تخلق بنفسها شرطياً على نفسها. تنساب مثل أمواج تموسق خطواتها، مداً وجزراً. لا تكون اللغة نفسها إلا بوصفها ينبوعاً، وحرة كينوع. كماء يتدفق طلقاً.

والحال أن اللغة العربية اليوم تعيش مطوقة بالقيود. وليس الدين في تأويله الضيق السائد إلا واحداً منها. ولعله أن يكون الأشد والأكثر طغياناً، خصوصاً أنه يتناقض مع اللغة القرآنية، وانفجاراتها البيانية الفريدة. هكذا يبدو أن أولئك الذين ينصبون أنفسهم «أئمة» للغة العربية في الجوامع والمدارس والجامعات هم «قاتلوا» الأول.

في هذا الكتاب ما يُذكر العربي بوجوب التوحيد من جديد بين البصر والبصيرة. لا بصر إلا إذا كان بصيرة، في باطن الكائن، حيث يتعانق البدئي والأبدئي، في ما وراء المظهر، والعارض، وفي ما وراء التاريخ.

إنه كتاب يُقرعُ باب المُخيّلة العربية لكي تستيقظ من سُباتها الطويل، حيث حلّت الأشياء التي تصنعها المُحاكاة محلّ الأشياء التي يُبدعها الطُّبع مَحْضُوناً بالطبيعة، وحيث يُخْتَزَلُ الغَيْبُ والمجهول واللامرئي في «مُعْتَقِدٍ» أو في «عَادَةٍ» أو في «طَقْسٍ».

هَلْ نَحْلُم، إذاً، باللُّغة العربية و«مائها»؟ تنفجر فيها صُور الموجودات، وتذوب ماهياتها التي جَمَدَها «العقل العملي» من جهة، و«العقل التعليمي» من جهة ثانية، تذوب في ماء الخلق. وبدءاً من ذلك، تتغير العلاقات بين الكلمات والأشياء، ويدخل العالم في كونٍ من الصُّور الجديدة.

إذاً، انظر إلى وجهك من جديد في ماء اللُّغة، ماء التَّكوين، أيُّها القارئ العربي. لا لكي تتحوّل إلى نرجس، بل لكي تتأخى مع المادّة المُتحرّكة. لكي تُنَوِّجَ ثانيةً في رؤية جديدة، ومُقارَبة جديدة للأشياء والعالم، وتكوين إبداعٍ جديد.

آنذاك، سترى إلى الماء بوصفه مادّة، لا للحلم وحده، وإنما كذلك للحياة برُمَّتِها. وسترى إليه، إذاً، بوصفه رمزاً كيانياً: مكانَ عِناقٍ بين ما يجري ويمضي، وما يثبت ويتجدّد. كأنه الأليف الغريب، الغائب الحاضر. كأنه الوجود، صورةً ومعنى. سطحه نفسه هو عُمَقُه. وعُمَقُه هو نفسه سطحه. وسوف ترى كيف يأخذ دلالتَه الأكثرَ شمولاً حين يقترن بالتار والتراب. إذ يبدو آنذاك رمزاً لموت

الكائن مُتواصلًا في ولادة مُتواصلة. وسيكونُ المعرِّي والنَّقري
صديقك الأقربين في هذه الرؤية. وتكتبُ معهما:

ليس الموتُ مُجرَّدَ قَدَرٍ ينتظر الإنسانُ في آخر الطريق. ليس
نهايةً مطاف. إنَّه المطافُ نفسه في مسيرةٍ بهيَّةٍ فاجعةٍ اسمُها الحياة.

أدونيس

باريس، أوائل أيلول/ سبتمبر 2007

مدخل

الخيال والمادة

«فَلْتُسَاعِذْ الهيدرا^(*) على إفراغ ضبابها»

مالارمي⁽¹⁾ (Mallarmé)، هذيان.

I

تتطوّر القوى المُتخَيِّلة في ذهننا على مِحْوَرَيْنِ شَدِيدَيْنِ الاختلاف. منها ما يَجِدُ انطلاقه أمام الجِدَّة؛ إذ يتسلَّى بالفتانِ، والمتنوّع، والحدّث غير المُتَوَقَّع. وللخيال الذي تُنْعِشُهُ ربيعُ يَصِفُهُ باستمرار. ففي الطبيعة الحية، بعيداً عنّا، تُنتِج هذه القوى أزهاراً.

أما القوى الأخرى المُتخَيِّلة فتَحْفِرُ عُمُقَ الكون؛ تبغي أن

[هناك مراجع كثيرة قديمة استخدمها باشلار بدون تحديد اسم المؤلف أو عنوان الكتاب أو تاريخ النشر أو مكانه. وقد حاولنا تحقيق ما أمكن تحقيقه منها، تاركين البعض منها كما ورد في النص الأصلي. أما الهوامش المشار إليها بـ(*)، هي من وضع المترجم أو المراجع].

(*) La Hydre: نُعبان فظيع، تصوّره الأساطير الإغريقية بسبعة رؤوس ما إن يُقَطَّع رأس منها حتى ينبت من جديد. أمّا هِرْقْل فقد قطع الرؤوس كُلّها بضربة واحدة.

Stéphane Mallarmé, *Divagations*, p. 352.

(1)

تكشِفَ البَدْيَ والسرمدِي معاً. أنْ تُهَيِّمُ على العارضِ وعلى التاريخ. وهي تُنتِجُ في الطَبِيعَةِ الموجودةِ داخلَنا وخارجَنا، براعمَ؛ براعمَ حيث يغورُ الشكْلُ في مادَّةٍ، وحيثُ يكونُ «الشكْلُ داخلِيًّا».

يُمْكِنُنا، إذْ نُعبِّرُ عن أفكارنا فلسفياً في الحال، أنْ نُمَيِّزَ نَمَطَيْنِ من الخيال: خيالٌ يُولِّدُ العِلَّةَ الصُّورِيَّةَ، وخيالٌ يُولِّدُ العِلَّةَ المادِّيَّةَ، أو، باختصارٍ شديدٍ، «الخيالُ الصُّوري»، و«الخيالُ المادِّي». تبدو لنا هذه المُصطلحات الأخيرة المُعبِّرُ عنها باقتضابٍ، ضرورةً لدراسة الإبداعِ الشُّعري دراسةً فلسفيَّةً كاملة. إذْ يجبُ أنْ تصيِّرَ العِلَّةُ الشعوريَّةَ، وعِلَّةُ القلبِ، عِلَّةً صُوريَّةً حتى يكتسِبَ العملُ الشُّعريُّ تنوُّعَ اللغة، وحياةَ النورِ المُتغيِّرة. لكنَّ هُنَاكَ - فضلاً عن صُورِ الشكْلِ، التي غالباً ما يذكرها علماء نفس الخيال - كما سوف نُبيِّنُ - صُورُ المادَّةِ، صُوراً مُباشرةً لـ «المادَّة». البصرُ يُسمِّيها، لكنَّ اليَدَ تعرفها. وهنالكُ بهجَةٌ نشطة تتحسَّسُها وتعبجُنها وتُلطِّفُها. نحنُ نحلُمُ بِصُورِ المادَّةِ هذهِ على نحوٍ جوهريٍّ، وحميمٍ عازِلينِ الأشكالِ، الأشكالَ القابلةَ للعُطْبِ، والصُّورَ غيرَ المَجديَّةِ، وصيرورةِ المساحات. إذْ إنَّ لهذهِ الصُّورَ ثِقْلاً، إنَّها قَلْبٌ.

لا ريبَ في أنَّ ثَمَّةَ مؤلِّفاتٍ تتعاضدُ فيها القوَّتانِ المُتخيِّلَتان. حتى إنَّه لَيسْتَحيلُ فصلُهما على نحوٍ كاملٍ. طبعاً يحتفظُ حلُمُ اليقظةِ الأكثرِ حركيَّةً وقُدرةً على التحويلِ، والأكثرِ خضوعاً للأشكالِ، ببعضِ الرشاقة، والكثافة، والثَّوَدَةِ، والإنْتاشِ. وبالمُقابلِ، على كُلِّ عَمَلٍ شعريٍّ يغوصُ بشيءٍ من العمقِ في برعمِ الكونِ ليكتشفَ صلابَةَ المادَّةِ الدائمة، ورتابَتها الجميلة، على كُلِّ عَمَلٍ شعريٍّ يستقي قُوَّاهُ من الحدثِ المُتَقَيِّظِ لِعِلَّةٍ مادِّيَّةٍ، مع ذلك، أنْ يُزهرَ ويتجَمَّلُ. عليه أنْ يتلقَّى، من أجلِ الإغراءِ الأوَّلِ للقارئِ، فيضَ الجمالِ الشكليِّ.

يُحكِّمُ هذه الحاجةَ إلى الإغراءِ، يعملُ الخيالُ، بصورةً أعمَّ، حيث يتقدَّمُ الفرَحُ - أو على الأقلَّ حيث يتقدَّمُ فرَحُ ما! - باتِّجاهِ

الأشكال والألوان، وفي اتجاه التنوع والتحوّلات، وباتّجاه مُستقبلِ المساحة. الخيال يُفرِّغُ العمقَ، والخصوصية المادّية، والكتلة.

وعلى الرّغم من ذلك، فإنّنا إنّما نوذُّ على نحوٍ خاصٍّ أن نُصبَّ اهتمامنا، في كتابنا هذا، على التّصوُّر الحميم لهذه القوى النباتية والمادّية. وحدّه فيلسوفٌ مُعادٍ للفنّ يُمكنُ أن يستأنف عبثاً ثقيلاً كهذا: نزعُ جُملةٍ لواحقِ الجَمال، والعملُ قُدْرُ استطاعته على اكتشاف الصور المخفيّة وراء الصُّور الظاهرة، والمُضيّ حتّى جذرِ القوّة المُتخيّلة.

تنمو في عمقِ المادّة نبتةٌ قائمة، كما تُزهر في ظلمة المادّة أزهارٌ سوداء. سبقَ أنّها اكتسبت نعومتها، ونموذجَ عِطرها.

II

عندما بدأنا بتأمُّل مفهوم جمال المادّة، سرعانَ ما صدمنا الافتقارُ إلى العِلّة المادّية في فلسفة عِلْم الجَمال. وبدا لنا على نحوٍ خاصٍّ أنّ القُدرة المُفرّدة للمادّة تُبحَسُ حقّها. فلماذا نربطُ مفهوم الفرد دوماً بمفهوم الشكل؟ أليس ثمةُ فرديّةٍ في العمق تجعل المادّة في أصغر أجزائها شموليّة دوماً؟ إنّ المادّة المُتأمّلة في منظور عمّقها هي، بالتحديد، المبدأ الذي يُمكنُ أن يُهمل الأشكال. وهي ليست مُجرّد عَجَزٍ نشاطٍ شكلي. بل تبقى هي نفسها على الرّغم من كلّ تشويه، ومن كلّ تجزئة. وبالمُقابل تنقاد المادّة إلى التقويم باتّجاهين: اتّجاه التعميق، واتّجاه الانطلاق. فباتّجاه التعميق تبدو غير قابلة للسُّر كَمِثْل لُغز. وتبدو، باتّجاه الانطلاق، باعتبارها قوّة لا تُستنفَد، باعتبارها مُعجزة. وبالاتّجاهين كليهما يُنمّي التأملُ خيالاً مفتوحاً.

لا نستطيعُ أن نواجه مذهباً كاملاً لِلخيال البشري إلا حينما ندرُسُ الأشكال ونعزوها إلى موادّها الصحيحة. حينئذٍ ستمكّنُ من إدراكِ أنّ الصورة هي نبتةٌ تحتاج إلى الأرض والسما، وإلى الماهية

والشكل. إذ تتطوّر الصُّور التي يعثر عليها البشر ببطء وصعوبة، ومن هُنا نفهم مُلاحظة جاك بوسكيه (Jacques Bousquet) العميقة، إذ يقول: «ما تُكلِّفه صورةٌ للإنسانية من العمل يُعادلُ ما تُكلِّفه خاصيّةٌ جديدةٌ للنبتة». وثمّة صورٌ كثيرةٌ مُجرّبة لا يُمكن أن تعيش لأنّها مُجرّد ألعابٍ شكلية، وغير مُتكيفة مع المادّة التي يجب أن تُوشّيهّا. نعتقد إذاً أنّ مذهباً فلسفياً للخيال يجب أن يدرُس قبل كلّ شيءٍ علاقات السببية المادّية بالسببية الصُّورية. هذه المُشكلة تفرض نفسها على الشاعر وعلى النُّحات على حدّ سواء. ذلك أنّ للصُّور الشعرية، هي أيضاً، مادّة.

III

سَبَقَ أن تعاطينا مع هذه المُشكلة. ففي كتابنا التحليل النفسي للنار (*Psychanalyse du feu*) اقترحنا تسجيل مُختلف نماذج الخيال من خلال علامة «العناصر المادّية» التي ألهمّت الفلسفات التقليدية وعُلماء الفلّك القدماء. وفي الحقّ، نظنُّ أنّ بإمكاننا أن نُثبت، ضمن إطار الخيال، قانونَ العناصر الأربعة التي تُصنّف مُختلف ضروب الخيال المادّية بحسب ارتباطها بالنار، والهواء، والماء أو التراب. وإذا كان صحيحاً، كزعمنا، أنّ على كلّ شعريّة أن تتلقّى مُكوّنات تبقى - مهما كانت ضعيفة - ذات جوهرٍ مادّي، فإنّ على هذا التصنيف أيضاً أن يُقرَّب، من خلال العناصر المادّية الأساسية، النفوس الشعريّة بأقوى ما يُمكن. فليكي يستمرّ حلمُ يقظةٍ بثباتٍ كافٍ لإبداع مؤلّف مكتوب، ولكي لا يبقى مُجرّد فراغ ساعةٍ عابرة، يجب أن يَجِدَ «مادّته»، وأن يمنحه عنصرٌ مادّي ماهيته الخاصّة، قاعدته الخاصّة، شعريّته المُتميّزة. وليس عبثاً أنّ الفلسفات البدائية كانت تختار، في هذا الاتجاه، اختياراً حاسماً. إذ ربطت بمبادئها الشكلية واحداً من العناصر الأساسية التي غدّت هكذا «أمزجةً فلسفيّة». في

هذه المنظومات الفلسفية يرتبط الفكر العلمي بِحُلْم يقظةٍ ماديّ بدائي، بينما تتجذّر الحكمة الهادئة الثابتة في ماهيّة جوهرية. ولئن كانت هذه الفلسفاتُ البسيطة القويّة لا تزال تحتفظ بمصادر اليقين، فذلك لأننا حين ندرسها نعثر على قُوى مُتخيّلة طبيعية تماماً. ويبقى الأمر نفسه دوماً: في نظام الفلسفة لا يتِمّ الإقناعُ إلا بالإيحاء بأحلام يقظةٍ أساسية، وبأن يُعاد إلى الأفكار سبيلُ أحلامها.

ثمّ إنّ الأحلام ترتّهن بالعناصر الأربعة الأساسية أكثر ممّا ترتّهن بالأفكار البسيطة والصُّور الواعية. وقد تعدّدت البحوث التي ربطت مذهب العناصر الماديّة الأربعة بالأمزجة العضويّة الأربعة. وهكذا كتب المؤلّف القديم ليسيوس (Lessius)، في كتابه *فنّ العيش طويلاً*⁽²⁾: «أحلامُ الصفراويين هي من طبيعة النار والحرائق والحروب والجرائم؛ وأحلام السوداويين من طبيعة أعمال الدّفن، والقبور، والأشباح، والفرار، والخنادق، وجُملة الأشياء المُحزنة؛ وأحلام الثّخاميّين من طبيعة البحيرات، والأنهار، والفيضانات، والغرق؛ وأحلام الدّمويّين من طبيعة طيران العصافير، والسّباقات، والولائم، وأشياء لانجرؤ حتى على التلّفُظ باسمها». وعليه فالصفراويون، والسّوداويون، والثّخاميّون، والدّمويّون سيُميّزهم على التوالي النار، والثّرَاب، والماء، والهواء. وتُفضّل أحلامهم أن تعمل على العنصر الماديّ الذي يُميّزها. فلو سلّمنا أنّ حقيقة حُلُميّة يُمْكِن أن تُطابق خطأً حيويّاً (بيولوجيّاً) ظاهراً بلا شكّ لكنّه عامٌّ للغاية، لَكُنّا مُستعِدّين لتفسير الأحلام «بطريقةٍ ماديّة». فإلى جانب التحليل النفسي للأحلام يجب أن يردّ علم نفس فيزياء الأحلام، وعِلْم نفس كيمياء الأحلام. وسوف يلتحق التحليل النفسي الماديّ الصّرف هذا بالقواعد القديمة

Leonardus Lessius, *L'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages*, p. 54. (2)

التي كانت تُريد أن تُشفي «الأمراض البسيطة بطرائق علاج بسيطة». العنصر المادي حاسمٌ قياساً إلى المرض وإلى الشفاء. فالأحلام تؤلمنا وتشفيها. وتظلُّ العناصر المادية أساسيةً في علم كونيّة^(*) الأحلام.

نعتقد، بوجه عام، أنّ علم نفس المشاعر الجمالية قد يمتدّ ليشمل دراسةً منطقيةً أحلام اليقظة المادية التي تسبق التأمل. لأنّنا نحلم قبل أن نتأمل. وكلُّ منظرٍ هو تجربةٌ حُلُميّةٌ قبل أن يكون مشهداً واعياً. ولا نشاهدُ مع إحساسٍ جماليٍّ إلا المناظر التي رأيناها أولاً في الحلم. لقد كان تيك⁽³⁾ (Tieck) على حقٍّ، إذ تبيّن في الحلم البشري فاتحةً الجمال الطبيعي. فوحدة المنظر تُقدّم نفسها بصفتها إكمالاً لحلمٍ مرئيٍّ غالباً، لكنّ المنظر الحُلُمي ليس إطاراً مُمثلثاً بالانطباعات بل مادةً قياضة.

نفهم من هذا إذا أنّ بوسعنا أن نربط بعنصرٍ مادي كالنار أنموذجاً من حلم اليقظة الذي يقود مُعتقدات حياةً بأكملها، ومشاعرها، ومثالها، وفلسفتها. ثمة اتجاهٌ للحديث عن جماليّات النار، وعلم نفس النار، وحتى عن أخلاق النار. فعلم نفس النار وشعريتها يُكثّفان ضروبَ التعليم هذه. يُشكّلان كلاهما هذا العلم الاستثنائي المزدوج الذي يسند اعتقادات القلب من خلال معرفة الواقع، وفي المقابل، يجعلنا نفهم حياة الكون عبر حياة قلبنا.

العناصر الأخرى كلّها تُسرف في يقينيات مُزدوجة مُشابهة. إذ توحى بمسازات عميقة، وتُري صوراً باهرة. ولهذه العناصر الأربعة مُخلصوها، أو، على وجه الدقة، كلّ منها يُشكّل بعمقٍ، وبصورةٍ

(*) Cosmologie، المقصود هنا، كما سوف يتبيّن من النص، البُعد الكوني للأحلام.

L. Tieck, *Werke*, t. V, p. 10.

(3)

مادية، «نظاماً من الإخلاص الشعري». وبينما نعتقد، ونحن نُغنيها،
أننا مُخلصون لصورِ مُفضَّلة، نكون في الحقيقة مُخلصين لشعورِ
إنسانيِّ بدائي، ولواقِعِ عضويِّ أولي، ومزاجِ حُلُميِّ أساسي.

IV

نحن واثقون من أننا سوف نجد ما يُثبِت هذه الأطروحة في
الكتاب الذي بين أيدينا حيث سندرس الصُور الجوهريّة للماء،
وحيث سنطبق علم نفس «الخيال المادي» للماء - العنصر الأكثر أنوثَةً
وأتساقاً من النار، العنصر الأثبت الذي يترامز مع قوى إنسانية أكثر
خفاءً، وبساطةً وتبسيطاً. بسبب هذه البساطة والتبسيط، ستكون
مهمتنا أصعب وأكثر رتابة. لأنّ الوثائق الشعرية قليلة العدد، كثيرة
الضحالة. والشُعراء والحالمون يتسلّون غالباً أكثر ممّا يُفتنون بالعباب
الماء الاصطناعية. الماء إذاً زينة مناظرهم؛ وليس، حقاً، مادّة أحلام
يقظتهم. ولكي أتكلّم كفيلسوف، أقول إنّ شعراء الماء «يُشاركون» في
الواقِع المائي للطبيعة بأقلّ ممّا يُشارك الشعراء الذين يُضغون إلى نداء
النار أو التراب.

بُغيةً مزيد من التوضيح لهذه «المشاركة» التي هي جوهر فكر
المياه، و«الحياة النفسية المائية»، سنكون إذاً بحاجة إلى إراحة أنفسنا
بأمثلة نادرة. لكن لو استطعنا أن نقنع قارئنا بأنّ ثمة، تحت صُور
الماء الاصطناعية، سلسلة من صُور مُتعاظمة العمق، والثبات،
لُسرعان ما يُجس في تأملاته الخاصّة، استئناساً بهذا التعمّق؛ إذ
سوف يشعر بانفتاح خيال المواد من تحت خيال الأشكال. وسوف
يتعرّف في الماء، في مادّة الماء، «نموذجاً للألفة، لألفة شديدة
الاختلاف عن تلك التي توحى بها «أعماق» النار أو الحجر. ولا بُدّ
أنه سيقرّر بأنّ الخيال المادي للماء إنما هو نموذج خاص من الخيال.

وفي النهاية، سوف يفهم، وقد تفوّى بمعرفة العمق هذه في عنصر مادي، أن الماء أيضاً «نموذج للقدر»، وليس فقط قدراً وهمياً لصور هاربة، قدراً وهمياً لحلم لا يكتمل، بل قدر جوهري لا يغير مادة الوجود. عندئذ سوف يفهم القارئ واحدة من خصائص النزعة الهيرقليطيسية^(*) بأكثر قدر من التعاطف والألم. وسوف يرى أن الحركة الهيرقليطيسية فلسفة «محسوسة»، فلسفة «شاملة». لا نستحس في نهر مرتين، لأن قدر الكائن البشري، في عمقه، هو الماء الجاري. الماء هو حقاً العنصر الانتقالي. إنه التحول الكائني^(**) الجوهري بين النار والتراب. والكائن الذي قدره الماء كائن دائم. فهو يموت كل لحظة، ومن دون توقف، يسيل شيء ما من مادته. وليس الموت اليومي بالموت المفرط للنار التي تخرق السماء بأسهمها؛ إذ الموت اليومي هو موت النار. الماء يجري كل يوم، الماء يهطل كل يوم، وعلى الدوام ينتهي بموته الأفعى. وسوف نرى في الأمثلة التي لا تحصى عما يتصل بالخيال المجسد أن موت الماء أكثر حلمية من موت التراب: لا نهائي هو عذاب الماء.

V

نودّ، قبل أن نُقدّم المخطط العام لبحثنا، أن نشرح أفكارنا

(*) سبّة إلى الفيلسوف الإغريقي هيرقليطس (550 - 480 قبل الميلاد) الذي كان يغذ النار مبدأ كونٍ صيرورته مستمرة. وبين ثم أقام نظريته في وحدة التناقضات وصراعتها.

(**) Ontologique، الكائني هو المتعلق بعلم الكائن، ويعلم وجود الكائن، وقد استخدمنا اسم الفاعل من «كان»، مع مؤنثه الذي يعطي المصدر الصناعي «كائنية»، ولم نستخدم، في هذا السياق، الصفة «وجودي» ومؤنثه «وجودية» دفعاً للتمييز مع المذهب الوجودي المعروف. كذلك لم نشأ أن نثبت المصطلح كما هو «أنطولوجي» لأنه لا يحدد في السياق أي مدلول دقيق.

المُتَّصِلَةُ بعنوانه؛ إذ يجب أن يُضَيَّ هذا الشَّرْحُ هدفنا.

على الرغم من أن هذا الكتاب مثالٌ جديد، بعد كتابنا التحليل النفسي للنار، على قانون العناصر الشعريّة الأربعة، لم نحتفظ بعنوان التحليل النفسي للماء الذي كان يُمكن أن يكون نظيراً لبحثنا القديم. إنّما اخترنا عنواناً أكثر غموضاً هو الماء والأحلام. وها هنا مُقتضى الوفاء. فلنكي نتحدّث عن التحليل النفسي، يجب أن تكون الصُّور الأصليّة قد صُنِّفَت من دون أن يُترك لواحدةٍ منها أثر ميزاتها الأولى، كما يجب أن تُعيَّن وتُحلَّ العقد التي جمعتْ لوقتٍ طويل رغباتٍ وأحلاماً. ونشعرُ أنّنا فعلنا هذا في كتابنا التحليل النفسي للنار. وأدهشنا أن فيلسوفاً عقلياً يُعير هذا الاهتمامُ كُلّه لأوهام وأخطاء، وأن يكون دوماً بحاجةٍ إلى تمثيل القيم العقلانية والصُّور بوصفها تنقيحاتٍ مُعطياتٍ خاطئة. وفي الحقِّ فإننا لا نجد أيّ تماسكٍ في عقلانيّةٍ طبيعيّة، آتيّةٍ وأصليّة. فنحنُ لا نحلُّ دُفعةً واحدةً في المعرفة العقلية، ولا نُعطي من الضربة الأولى المنظورَ الصحيح للصُّور الأساسية. فهل نحن ذلكَ العقلاني الذي نُحاول أن نكونه، ليس فقط في مجموع ثقافتنا، بل في تفاصيل أفكارنا، وفي السيرة المُفصَّلة لصُّورنا المألوفة؟ هكذا غَدَوْنَا، من خلال تحليل نفسيٍّ للمعرفة الموضوعية، وللمعرفة المُصوَّرة، عقلايين إزاء النار. إنّ الوفاء ليجبرنا على الاعتراف بأننا لم نُفلح بالتصحيح نفسه في ما يتعلّق بالماء. إذ لا نزال نعيش صور الماء، نعيشها بشكلٍ مُركَّب في تعقيدها الأوّل بمنحها، غالباً، انخراطنا غير المُعقَّلَن فيها.

أُكابد الاكتئاب نفسه من جديد أمام المياه الساكنة، وهو اكتئاب خاصّ كلونٍ راميةٍ في غابةٍ رطبة، اكتئاب من دون ضيق، اكتئاب حالم، بطيء، هادئ. غالباً ما يغدو تفصيلٌ تافهٌ، في نظري، رمزاً نفسياً جوهرياً. وهكذا فرائحة النعناع المائي غالباً ما تستدعي في ذاتي

نوعاً من التّراسل الوجودي الذي يجعلني أعتقد أنّ الحياة مُجرّد نبات عطري، وأنها تفوح من الوجود فَوْحَ الرائحة من المادّة، وأنّ على نبتة الساقية أن تنشر روح الماء . . . لو كان عليّ أن أعيش، من جهتي، أسطورة تمثال كونديلاك(*) (Condillac) الفلسفية الذي يجد أوّل كونٍ وأوّل وعي في الروائح، فبدلاً من أن أقول ما قاله التمثال «أنا رائحة ورد»، لَقُلْتُ : «أنا أوّلاً رائحة نعناع، رائحة نعناع الماء»، لأنّ الكائن، قبل كلّ شيء، يقظة، وهو يستيقظ في وعي انطباع استثنائي. والفرد ليس مجموع انطباعاته العامة، بل هو مجموع انطباعاته المُنفردة. وهكذا تتولّد فينا «الأسرار المألوفة» التي تتجدّد في «رموزٍ نادرة». ففي جوار الماء وأزهاره فهمتُ بصورة أفضل أنّ حلّم البقطة كونٌ فوّاح، ونسمة عطرة تخرج من الأشياء بوساطة حالم. فإذا ما أردتُ أن أدرس صور الماء، فعليّ إذاً أن أعزو دورها المُهيمن إلى نهر بلدي وبنابيه.

وُلِدْتُ في بلد السواقي والأنهار، في بُقعةٍ من مُقاطعة شامبانيا(*) (La Champagne) العامرة بالوديان، في منطقة الفلاج، وقد سُمّيت بهذا الاسم نظراً لكثرة وديانها. إنّ أجمل مسكنٍ في نظري هو ذاك الذي يقع في جوف وادٍ، على ضفّة مياهٍ جارئة، في الظلّ الضئيل لأشجار السّوحر والصفصاف. وحين يَجُلُ شهر تشرين الأوّل/ أكتوبر مع سحباتٍ ضبابية على النّهر . . .

(*) Etienne Bonnot de Condillac (1714 - 1780) : فيلسوف فرنسي، غُيرف بمذهبه الحُسي الذي شرحه في كتابه رسالة في الحواس (1754) حيث يُعطي أولوية للشم والشم. يشرح نظريته من خلال تحلّل الإنسان - التمثال الذي تستقط حواسه على التوالي.

(**) La Champagne : مُقاطعة غرب فرنسا، معروفة بأراضيها الصلصالية المليئة بالمستنقعات والسيحات والمراعي. فيها ثلاثة وديان أخذت أسماءها من الأنهار : وادي الشن (مدينة نروا)، وادي المارن (مدينة شالون الشامبانية، وإيبيرني)، وادي فيل (مدينة رانس). أمّا اسم منطقة Vallage فمُشتق من كلمة vallée = وادٍ.

كانت متعتي أيضاً في مُرافقة السواقى، والمشي على طول الحواف، بالاتّجاه الصحيح، اتّجاه الماء الجاري، الماء الذي يقود الحياة إلى مكانٍ آخر، إلى القرية المُجاورة. ف«مكاني الآخر» لا يذهب أبعدَ من هذه القرية. كنتُ تقريباً في الثلاثين حين رأيتُ المُحيطَ أوّل مرّة. لذا لن أُجيد الحديث عن البحر في هذا الكتاب، وسوف أحكي عنه على نحوٍ غير مُباشر، وذلك بأن أسمع ما تقول عنه كُتب الشعراء، سأحكي عنه مع بقائي تحت تأثير الرسوم المدرسية المُثَقَّبة^(*) المتّصلة باللانهاية.

أمّا في ما يُلامس حلم يقظتي، فليست اللانهاية هي التي أراها في المياه، بل العمق. ومن جهةٍ أخرى، ألم يُقل بودلير (Baudelaire) إنّ خمسة إلى سبعة أميال تُمثّل للإنسان الحالم أمام البحر شعاعَ اللانهاية؟⁽⁴⁾ طول الفلاج ثمانية عشر فرسخاً، وعرضه إثنا عشر. إنه إذا عالم. أنا لا أعرفه كاملاً، ولم ألحق مجرى أنهاره كلّها.

غير أنّ مسقط الرأس مادة أكثر منه امتداداً؛ إنّه من الغرائب أو التراب، هواء أو جفاف، ماء أو نور. في مسقط الرأس نُعطي أحلامنا مادّتها، ومن خلاله يكتسب حلمنا مادّته الحقيقية، منه نطلب لونا الأساسى. بينما كنتُ أحلم قُرب النهر، نذرتُ خيالي للماء، للماء الأخضر الرقراق، للماء الذي يُخضّر المراعى. فأنا لا أستطيع أن أجلس قُرب ساقيةٍ من دون أن أغوص في حلم يقظةٍ عميق، وأن

(*) رسم مثقوب ثقوباً عديدة يُرشُ بمسحوق مُلوّن كي يُنقل على ورقة أخرى.

Charles Baudelaire, *Journaux intimes*, p. 79.

(4)

أستعيد رؤية سعادتي... ليس من الضروري أن تكون الساقية والماء في منطقتنا، فالماء مجهول الاسم يعرف أسراري كلها. والذكرى ذاتها تخرج من سائر الينابيع.

لدينا سبب آخر لِعَدَمِ اعتمادنا عنوان التحليل النفسي للماء، سبب أقل عاطفية وخصوصية. ففي هذا الكتاب، لم نُطَوِّر بانتظام، كما يجب لِتَحْلِيلِ نفسيٍّ عميق، الطابع العضواني لِلصُّورِ الْمُحوَّلَةِ إلى مادة. إنَّ أوَّلَ الفوائد النفسية التي تترك آثاراً لا تُمحى في أحلامنا فوائد عضوية. وأوَّلَ قناعة حارّة هي متعة جسدية. ففي الجسد والأعضاء تولد الصور المادية الأولى. هذه الصور المادية الأولى حركية، نشطة؛ إذ ترتبط بإرادات بسيطة، وخشنة خشونة مُدْجِشَة. لقد أثار التحليل النفسي كثيراً من الفتنة في حديثه عن الليبيدو (العُلْمة) الطفولي. وقد نفهم على نحو أفضل فعلَ هذا الدافع فيما لو أعطيناه شكله المُبْهَمَ والعام، وفيما لو ربطناه بجملة الوظائف العضوية. حينئذٍ ستظهر العُلْمة مُتعاضدةً مع الرغبات والحاجات كلها. ولعلّها تُعدُّ مُحْرَكاً للشهوة، وتجد ارتواءها في انطباعات المتعة كافة. ثمّة شيء أكيد، على كُلِّ حال، هو أنَّ حلم اليقظة عند الطفل حلمٌ مادي. لأنَّ الطفل مادي بالولادة. وأحلامه الأولى أحلامٌ موادَّ عضوية.

في بعض الأحيان يبلغ حلم الشاعر المُبدع من العمق والطبيعة حدّاً أنه يُعْزَر، من دون ريب، على صُورِ جَسَدِهِ الطفولي. وغالباً ما يكون للقصائد التي جذورها بهذا العمق قوّة مُتفرّدة. قوّة تُعبرُها بينما يُشاركُ القارئ في هذه القوة الأصلية من دون تفكير. ولا يعود يرى فيها الأصل. ها هُما صفحتان يتجلّى فيهما الإخلاص العضوي لصورةٍ أولية:

عارفاً كميتي الخاصة

ها أنذا، أجتذب، أنادي جذوري كلها

[الغانج، والميسيسيبي،

وقماش أورينوك السميك، ومجرى الراين الطويل، والنيل

]بمئاته المزدوجة... (5).

هكذا تمضي الوفرة... في الخرافات الشعبية، لا تُحصى
الأنهار المُحدرة من مائة عملاق. حتى إن غارغانتوا^(*)، في نزهاته
كلها، أفاض (ببوله) الأرياف الفرنسية بلا تبصّر.

إذا ماغدا الماء ثميناً، غداً متوياً أيضاً، وعندئذ يُتغنى به مع
كثير من الألغاز. والتحليل النفسي العضواني هو وحده الذي يُمكن
أن يُضيء صورةً مُبهمةً مثل هذه:

ومثلما أن النُطفة تُخصب الشكل

[الرياضي، فاصلةً

طُعم العناصرِ الفياض عن نظريته،

كذلك جسدُ النصر تحت جسد الوحل،

]والليل

يشتهي أن يذوب في مجال الرؤية⁽⁶⁾.

تكفي قطرة ماءٍ واحدةٍ لخلق عالمٍ وإذابة الليل. وبُغية الحلم

Paul Claudel, *Cinq grandes odes*, [suivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau], p. 49.

(*) Gargantua: بطل سلسلة روايات رابليه (Rabelais) (القرن السادس عشر) التي
تحكي عن مغامرات عملاقين الأب غارغانتوا والابن بانتاغرويل.

(6) المصدر نفسه، ص 64.

بالقوة، لاحتاج المرء إلا إلى قطرة مُتخيَّلة في العمق. فالماء المُحرَّك
هكذا برعم، يُعطي الحياة انطلاقاً لا يُستفد.

كذلك في مؤلَّف يُضارع في كماله مؤلَّف إدغار بو (Edgar Poe) اكتشفت السيدة ماري بونابرت (Marie Bonaparte) الدلالة
العضوية لموضوعات عدّة، وهي تأتي ببراهين عديدة على الطابع
الوظائفي (الفسولوجي) لبعض الصور الشعرية.

لم نجد أنفسنا مُستعدين بما يكفي لكي نمضي بعيداً صوب
جذور الخيال العضوي ونكتب في أسفل علم نفس الماء علماً وظائف
الماء الحُلُمي. إذ يلزم لهذا ثقافة طبيّة وتجربة واسعة خصوصاً في
مجال الأمراض العصبية. وفيما يخطئنا، ليس بين أيدينا لفهم الإنسان
إلا القراءة، القراءة الرائعة التي تحكم على الإنسان بحسب ما يكتب.
فما نُحبّه في الإنسان، فوق كلّ شيء، إنّما هو ما نستطيع أن نكتب
عنه. وهل يستحقّ أن يُعاش ما لا يُمكن أن يُكتب؟ إذا كان لا بُدّ لنا
من الاكتفاء بدراسة الخيال «الماضي المُطعم»، واقتصرنا باستمرار
تقريباً على دراسة مُختلف فروع الخيال المُجسّد «فوق الطُعم»، حين
تضع الثقافة وشمها على الطبيعة.

وبالمقابل، لا يتعلّق الأمر، في نظرنا، بِمُجرّد استعارة. بل على
العكس، يبدو لنا «الطُعم» مفهوماً جوهرياً لفهم علم النفس البشري.
إنّه، في رأينا، العلامة الإنسانية، الضرورية لتمييز الخيال البشري.
وفي رأينا، تُشكّل البشريّة المُتخيَّلة ما وراء الطبيعة المُطبعة. والطُعم
هو الذي يمنح الخيال المادي حقاً فيض الأشكال. والطُعم هو الذي
يُمكن أن ينقل إلى الخيال الصوري غنى المواد وكثافتها. إذ يُجبر
النبته البريّة على الإزهار، ويمنح الزهرة مادّة. ويجب، خارج أيّ
استعارة، التوحيد بين كلّ نشاطٍ حاليّ ونشاطٍ مؤمِّل لإنتاج عمَلٍ
شعري. فالقنّ من الطبيعة المُطعمّة.

طبعاً، حين تعرّفنا، في دراستنا عن الصُّور، نُسْغاً قديماً، دوناه بشكلٍ عابر. حتى إنّ الأندر تمثّل في عدَم اكتشافنا أصولاً عضويّةً للصُّور بالغة الكمال. لكنّ هذا لم يكن كافياً لكي تستحقّ دراستنا أن تكون في مصاف تحليل نفسيّ شامل. إذن يظلّ كتابنا بحثاً في علم الجمال الأدبي. غايته مزدوجة تجمع بين تحديد مادّة الصُّور الشعرية، وملاءمة الأشكال للمواد الأصلية.

VI

ها هو الآن المُخطّط العام لدراستنا.

لمزيد من بيانٍ ما يكون محور الخيال المُجسّد، سوف نبداً بصُّور سيّئة التجسيد؛ إذ سندعو صُوراً مُصطنعةً الصُّور التي تتحرّك على سطح العنصر، من دون أن تترك للخيال وقتاً ليشتغل المادّة. سيُخصّص فصلنا الأوّل للمياه الرقراقة، للمياه اللامعة التي تُعطي صُوراً عابرةً وسهلة. ومع ذلك، سوف نُشعر القارئ بأن هذه الصُّور، بِحكم وحدة العنصر، تنتظم وتتناسق. إذاً، سوف نُريه قبلاً المُعبر من شُعر المياه إلى ما وراء شعرية الماء، المعبر من الجمع إلى المُفرد. ومن أجل ما وراء شعرية ماء كهذه، لا يعود الماء «مجموعة» صُور معروفة خلال تأملٍ شارد، وفي سلسلة من أحلام يقظةٍ مُحطّمة، آنيّة، بل «دعامة» من الصُّور، وعمّا قريب، تقدّمة من الصُّور، ومبدأ يُؤسّس الصُّور. شيئاً فشيئاً يغدو الماء أيضاً في تأملٍ لا يني يتعمّق، عنصراً من الخيال المُجسّد. وبعبارةٍ أخرى، يعيش الشعراء اللاّهون عيشَ ماءٍ سنوي، بصفته ماء يمضي من الربيع إلى الشتاء، ويعكس يُسرّ وجياد وخفّة الفصول كلّها. لكنّ الشاعر الأعرق يجد الماء المُعبر، الماء الذي يتوالّد من ذاته، الماء الذي لا يتغيّر، الماء الذي يطبع صُوره بعلامته التي لا تُمحى، الماء الذي هو عضو من العالم،

وغياء للظواهر الجارية، العنصر الإنبائي، والعنصر المجزائي، جسد
الدُموع...

لكننا نكرّر أننا إنما نفهم قيمة العُمق بالوقوف طويلاً أمام
السطح المُتقَرِّح. سوف نُحاول، إذاً، أن نُحدّد بعض مبادئ الانصهار
التي توحد الصور الاصطناعية. وسوف نرى، على نحو خاص، كيف
تتأطّر نرجسية الكائن الفرد في نرجسية حقيقية. وسوف ندرس أيضاً،
في نهاية الفصل، مثلاً أعلى سهلاً للبياض واللطافة سُسُميه «عقدة
البجع». ففيها سوف تجد المياه العاشقة والخفيفة رمزاً سهلاً للغاية
على التحليل النفسي.

إذاً في الفصل الثاني فقط، حيث ندرس الفرع الأساسي لِمَا
وراء الشعريّة عند إدغار بو سنؤكد بلوغ العنصر، أيّ الماء
الجوهري، الماء المعلوم به في مادّته.

لهذا اليقين سبب. ذلك أنّ ثنائيات عميقة دائمة ترتبط بالمواد
الأصلية حيث ينصل الخيال المادّي. وهذه الخاصّة المادّية مُتماسكة
إلى حدّ أننا يُمكن أن ننطق بالعلاقة المتبادلة الآتية بوصفها قانوناً أوّل
للخيال: لا تستطيع المادّة التي لا يتمكّن الخيال من جعلها تعيش
حياتين أن تأخذ الدور النفسي للمادّة الأصلية. المادّة التي ليست
تعارضاً نفسياً لا يُمكن أن تجد قريتها الشعري الذي يُتيح ضرباً لا
حصر لها من التنفيد. يجب إذاً أن تتوفّر مُشاركة مُضاعفة - مُشاركة
الرغبة، والخوف، مُشاركة الخير والشرّ، المُشاركة الهادئة للأبيض
والأسود - حتى يُقيّد «العنصر المادّي» النفس بأكملها. والحال أننا
سوف نرى مانويّة حلم البقطة أنقى من أيّ وقت مضى حين يقف
إدغار بو مُتأملًا الأنهار والبحيرات. فمن خلال الماء يستعيدُ بو
المثالي، بو المثقّف، والمنطقي الاتصال مع المادّة اللاعقلانية، مع
المادّة المُقلقة، مع المادّة الحيّة بخفاء.

إذن سيكون بحوزتنا، خلال دراسة أعمال إدغار بُو، مثال رائع عن الجدلية التي فهم كلود - لويس إيسْتيف (Claude-Louis Estève) ضرورتها لحياة اللغة النشيطة: «إذا وجب نزع الذاتية، ما أمكن، عن المنطق والعلم، فليس أقل ضرورة، بالمقابل، نزع الموضوعية عن الألفاظ والتراكيب»⁽⁷⁾. ونتيجة انعدام نزع موضوعية الأشياء، وانعدام هذا التشويه للأشكال التي تسمح لنا بأن نرى المادة تحت الشيء، يتفتت العالم أشياء مُبعثرة، وأشياء صُلبة ثابتة جامدة، أشياء غريبة عتًا. حينئذٍ تُعاني النفس من عجز الخيال المادي. بينما يُساعد الماء، وهو يُجمّع الصُّور، ويُذيب الماهيات، الخيال في مهمته في نزع الموضوعية، في مهمته في التمثيل. كما يحمل نوعاً من التركيب، وارتباطاً مستمرّاً، وحركة خفيفة للصُّور التي تنزع أحلام اليقظة المعلقة بالأشياء. وهكذا فالماء الأصلي لما وراء الشعرية عند إدغار بُو يضع كونا في حركة مُتفرّدة. ويُرمز ما وراء الشعرية هذا مع هيرقليطيسية بطيئة لطيفة وصموتية كالزيت. الماء يستشعر حينئذٍ ما يُشبه نقصاً في السرعة، وهو نقص في الحياة؛ يغدو نوعاً من وسيط مرّ بين الحياة والموت. وخلال قراءتنا بُو، نفهم بألفه أكثر حياة المياه الميتة الغريبة، كما تتعلّم اللغة أكثر التركيبات رهبة، تركيب الأشياء التي تموت، وتركيب الحياة المُحتضرة.

لكي نُحسّن تمييز تركيب الصيرورة والأشياء هذا، التركيب الثلاثي للحياة والموت والماء، نقترح الاحتفاظ بعقدتين سمّيناهما «عقدة كارون»، و«عقدة أوفيليا»^(*). وقد جمعناهما في الفصل نفسه

Claude-Louis Estève, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire* (7)
([Paris: Vrin, 1939]), p. 192.

(*) كارون (Caron) هو ملاح في نهر الموتى في العالم السفلي، وأوفيليا (Ophélie) هي خطيبة هاملت في مسرحية شكسبير، التي انتحرت غرقاً وطفّت جثتها على الماء. والعقدتان ترمزان إلى الرحيل الأخير عبر الماء.

لأنهما ترمزان كلتاهما إلى فكرتنا عن الرحيل الأخير، وعن دوياننا الأخير. ذلك أنّ الاختفاء في الماء العميق، أو في أفق بعيد، أو الالتحاق بالعمق أو باللانهاية، هو القدر البشري الذي يستمدُّ صورته من قدر الماء.

بعد أن نُحدّد كما يجب الخصائص السطحية، والخصائص العميقة «للماء المُتخيّل»، سوف نتمكّن من محاولة دراسة تركيب هذا العنصر قبل غيره من العناصر الأخرى للخيال المادّي. وسوف نرى أنّ بعض الأشكال الشعرية تتغذّى من مادة مُزدوجة، وأنّ المادّية المزدوجة تصنع الخيال المادّي. ففي بعض أحلام اليقظة، يبدو أنّ كلّ عنصر يبحث عن تزاوج أو عن خصومة، عن مُغامرات تُهدّئه أو تُثيره. بينما يبدو لنا الماء الخيالي، في أحلام يقظة أخرى، مثل عنصر للمصالحة، مثل مفهوم أساسي للأخلاق. لذلك سوف نُعبر كبير اهتمامنا لمركّب الماء والتراب، المركّب الذي يجد في الطين ذريعتي الواقعية. الطين هو إذاً المفهوم الأساسي لصفة المادّية. حتى إنّ مفهوم المادّة، في اعتقادنا، وثيق الصلة بمفهوم الطين. وعليه يجب الانطلاق من دراسة مُتأنيّة لعملية الجبل والقولبة بغية إرساء العلاقات الواقعية والتجريبية للعلّة الصّورية، وللعلّة المادّية. إذ يُمكن لبيد مُداعبة غير مشغولة، تُطوّف على خطوط مرسومة بإتقان، وتُراقب عملاً مُنجزاً، أن تستمتع بتناغم سهل. وتقود إلى فلسفة فيلسوف «يرى» العامل يعمل. ففي نطاق علم الجمال، تقود مُعاينة العمل المُنجز بشكلٍ طبيعي إلى تفوّق الخيال الصّوري. على عكس اليد العاملة الحاسمة التي تتعلّم تنمية القوّة الجوهريّة للواقع وهي تشغلّ مادةً تُقاوم وتستسلم في آنٍ معاً، مثل جسد عاشقٍ ومُتمرّد. هكذا تُجمّع كلّ التناقضات. إنّ يداً كهذه، في غمرة العمل، تحتاج إلى المزج الصحيح بين التراب والماء لكي تفهم ماهيّة المادّة الخليفة

بالشكل، والماهية الجديرة بالحياة. الرّسم الأوّلي، قياساً إلى لاشعور الإنسان الذي يجبل، هو جنين المؤلّف، والصلصال هو أمّ البرونز. إذاً لن نبالغ أبداً، من أجل أن نفهم علم نفس اللاشعور المُبدع، في الإلحاح على تجارب السيولة، وتجارب المرونة. ففي تجربة المجبولات، يبدو الماء بوضوح مادّة مُهيمنة. فَبِه نَحْلُم عندما نفيد بوساطته من ليونة الصلصال.

لكي نُبيّن قابلية الماء للتركيب مع عناصر أخرى، سوف ندرس تركيبات أخرى، لكن علينا أن نتذكّر أن النموذج الحقيقي للتركيب إنّما هو، بالنسبة للخيال المادّي، تركيب الماء والتراب.

وإذ نفهم أنّ كلّ مزج للعناصر المادّية، قياساً إلى اللاشعور، هو زواج، سوف نتمكّن من أن ندرك، بشكل دائم تقريباً، الطابع «المؤنّث» الذي يعزوه إلى الماء كلّ من الخيال البسيط، والخيال الشعري. كذلك سوف نرى «المادّية» العميقة للمياه. فالماء يُنتش الرُشيمات، ويُفجّر الينابيع. الماء مادّة نراها في كلّ مكانٍ تولّد وتتعاظم. الينبوع ولادة لا تُقاوم، ولادة «مُستمرّة». إنّهُ يَسُم إلى الأبد اللاشعور الذي يُحبّه، بِصُورٍ عظيمةٍ للغاية. وهو يُثير أحلام يقظة لا تنتهي. لقد حاولنا، في فصلٍ خاصّ، أن نُبيّن كيف أن هذه الصّور المُشبّعة بالأسطورة لا تزال ببساطة تهوى الأعمال الشعريّة.

إنّ خيالاً يتعلّق كاملاً بمادّة خاصّة مُقوّم بسهولة. والماء من أكبر مُقوّمَي الفكر البشري: تقويم النقاء. وما عسى أن يكون النقاء بِمعزلٍ عن صورة الماء الرائق الصافي، وعن هذا اللغو الجميل الذي يُحدّثنا عن «الماء النقي»؟ الماء يتلقّى صوّر النقاء كافّة. لقد حاولنا إذاً أن نُنظّم جُملة الأسباب التي تنهض عليها هذه النزعة الرمزية. ها هنا لدينا مثالٌ عن ضربٍ من «الأخلاق الطّبيعية» التي يُعلّمها تأملُ مادّة جوهريّة .

ربطاً بمشكلة النقاء الوجودي هذه، يُمكن أن نفهم ما اعترف به علماء الأساطير من نفوق الماء الصافي على ماء البحار. وقد خصّصنا فصلاً قصيراً لهذا التقويم الثمين. بدا لنا هذا الفصل ضرورياً لإعادة العقل إلى اعتبار المواد. إذ لن يفهم مذهب الخيال المادي إلا عندما نُقيم التوازن بين «التجارب والمُشاهد». فكُتب علم الجمال النادرة التي تتصدى للجمال المحسوس، أي لجمال المواد، لا تتعدى غالباً مُلامسة المُشكلة الفعلية للخيال المادي. لن نُعطي على هذا إلا مثلاً واحداً. يقترح ماكس شاسلير (Max Schasler) في كتابه علم الجمال (*Esthétique*) دراسة «جمال الطبيعة المحسوس» ولا يُخصّص إلا عشر صفحات للعناصر، ثلاثة منها للماء، بينما يُخصّص المقطع المركزي للانتهائية البحار. كان الأنسب إذاً أن نُلجّ على أحلام اليقظة المرتبطة بالمياه الطبيعية الأشمل، أي المياه التي لا تحتاج إلى اللانتهائية لكي تحتفظ بالحالم.

سيتناول فصلنا الأخير مشكلة التحليل النفسي للماء من خلال سُبُل شديدة الاختلاف. بصريح العبارة، لن يكون هذا الفصل دراسة «للخيال المادي»، بل سيكون دراسة «للخيال الحركي» الذي نرجو أن نتمكن من تخصيص كتاب آخر له. عنوان هذا الفصل «الماء العنيف».

أولاً، يتخذ الماء، في عُنفه، غضباً متميزاً، أو، بعبارة أخرى، يتلقّى الماء بسهولة جملة الخصائص النفسية «لنموذج من الغضب». هذا الغضب الذي سرعان ما يزدهي الإنسان يقهره. كذلك يغدو الماء العنيف الماء الذي تُمارس العُنف معه. ها هنا تبدأ ثنائية الأذية بين الإنسان والبحر. يحقّد الماء ويُغيّر جنسه. يصير مُذكراً مع صيرورته مؤذياً. ها هي الصيغة الجديدة للبحث عن ثنائية تنخرط في العنصر الجديد، من حيث هي علامة جديدة على القيمة الأصلية لِعنصر من الخيال المادي.

سوف نُبيِّن إذاً إرادة الهجوم التي تُشجّع الإنسان الذي يسبح،
نم نبيِّن ثأر الموج، مدَّ الغضب وجزره، زمجرته وارتداده. وسوف
أأخذ بالحُساب تنمية الطاقة التي يكتسبها الكائن البشري من خلال
ارتباده للمياه الغاضبة. وسيكون هذا مثلاً جديداً على عضوانية الخيال
الجوهرية. هكذا سنعثر على الخيال العضلي الذي أشرنا إلى أثره في
ما وراء الشعرية الفاعلة عند لوتريامون (Lautréamont). لكن، مع
فلاسة الماء، ومَسَّ العنصر المادي، سيبدو هذا الخيال المادي كما
لو أنه أكثر طبيعية وأكثر إنسانية من الخيال المُحيون عند لوتريامون.
وسيكون بُرهاناً إضافياً على الطابع المُباشر للرموز التي يُكوِّنها الخيال
المادي خلال تأمل العناصر.

سنصطنع، على كامل امتداد كتابنا، قانوناً للتشديد، ربّما
بالحاح مُملّ، على موضوعات الخيال المادي. ولن نكون بحاجة إلى
تلخيصها في خاتمتنا. لأننا سنُخصّص هذه الخاتمة، حصرياً تقريباً،
لأكثر مُفارقاتنا تطرفاً، وقوأم المُفارقة المعنية أن نُبرهن على أن
أصوات الماء تكاد لا تكون مجازية، وعلى أن لغة المياه واقع شعريّ
مباشر، وعلى أن السواقي والأنهار تبعث الثَّغْم، بِصدق غريب، في
المناظر الخرساء، وعلى أن المياه بِخبرها تُعلِّم العصفير والبشر
الغناء والكلام وتكرار القول، وعلى أن ثَمّة، باختصار، اتّصلاً بين
كلام الماء وكلام الإنسان. وعلى العكس، سوف نُليّج على حقيقة لم
تلاحظ إلا في القليل النادر، وهي أن لِلغة الإنسان، من الناحية
العضوية، «سيولة» ما، وسُرعة تدفق في مجموعها، وماء في
الأصوات الصامتة. سوف نُبيِّن أن هذه «السيولة» تُسبِّب إثارة نفسية
خاصة، إثارة تذكّر قبلاً بِصور الماء.

هكذا سيبدو لنا الماء مثل كائن شامل: له جسد، وروح،
وصوت. وقد يكون للماء، أكثر من أيّ عنصرٍ آخر، واقع شعريّ
كامل. ويُمكن أن تضمّن وحدة ما شعرية الماء، على الرغم من تنوع

مُشَاهِدِهِ. إذْ يَجِبُ أَنْ يُوْحِي الْمَاءُ إِلَى الشَّاعِرِ بِوَاجِبٍ جَدِيدٍ: وَحْدَةُ الْعُنْصُرِ. فَفِي حَالِ فَقْدَانِ وَحْدَةِ الْعُنْصُرِ هَذِهِ، يَصِيرُ الْخَيَالُ الْمَادِّي غَيْرَ مُشْبَعٍ، وَيَظَلُّ الْخَيَالُ الصُّورِي غَيْرَ كَافٍ لِوَصْلِ الْخُطُوطِ الْمُبْعَثَةِ، وَيُفْتَقِدُ الْمُؤَلَّفُ الْحَيَاةَ لِافْتِقَارِهِ إِلَى الْمَادَّةِ .

VII

نُرِيدُ آخِرًا أَنْ نَخْتِمَ هَذَا الْمَدْخَلَ الْعَامَ بِإِبْدَاءِ مَلاحِظَاتٍ عِدَّةٍ عَنْ طَبِيعَةِ الْأَمْثَلَةِ الْمُخْتَارَةِ لِلدَّفَاعِ عَنْ أَطْرُوحَتِنَا.

إِنَّ أَغْلَبَ هَذِهِ الْأَمْثَلَةِ مُسْتَعَارٍ مِنَ الشَّعْرِ. فَفِي رَأْيِنَا لَيْسَ بِإِمْكَانِ أَيِّ عِلْمٍ نَفْسٍ لِلْخَيَالِ، فِي الْوَقْتِ الرَّاهِنِ، أَنْ يَتَّضِحَ إِلَّا مِنْ خِلَالِ الْقَصَائِدِ الَّتِي يُلْهِمُهَا⁽⁸⁾. فَالْخَيَالُ لَيْسَ، كَمَا يُوْحِي عِلْمُ أَصُولِ الْأَلْفَاظِ، مَلَكَّةٌ تُشَكِّلُ صُورَ مِنَ الْوَاقِعِ، بَلْ هُوَ مَلَكَّةٌ تُشَكِّلُ صُورَ تَجَاوِزِ الْوَاقِعِ، صُورَ تُغْنِي الْوَاقِعَ. إِنَّهُ مَلَكَّةٌ فَوْقَ - بَشَرِيَّةٍ. فَالْإِنْسَانُ إِنْسَانٌ يَقْدَرُ مَا يَكُونُ فَوْقَ - بَشَرِيٍّ. عَلَيْنَا إِذَا أَنْ نَعْرِفَ الْإِنْسَانَ مِنْ خِلَالِ مَجْمُوعِ النِّزَعَاتِ الَّتِي تَدْفَعُهُ لِمُجَاوِزَةِ «الشَّرْطِ الْبَشَرِيِّ». وَعِلْمُ نَفْسِ الرُّوحِ الْمُتَحَرِّكِ هُوَ، بِصُورَةِ آيَةٍ، عِلْمُ نَفْسِ الرُّوحِ الْإِسْتِثْنَائِيِّ، عِلْمُ نَفْسِ رُوحٍ يُجَرِّبُ الْإِسْتِثْنَاءَ: الصُّورَةُ الْجَدِيدَةُ الْمُطْعَّمَةُ عَلَى صُورَةٍ قَدِيمَةٍ. الْخَيَالُ يَبْتَدِعُ أَكْثَرَ مِنْ مُجَرَّدِ أَشْيَاءَ وَحِكَايَاتٍ قِصَصِيَّةٍ، يَبْتَدِعُ حَيَاةً جَدِيدَةً، يَبْتَدِعُ رُوحًا جَدِيدًا؛ يَفْتَحُ عَيْنُونًا تَمْتَلِكُ أَنْمَاطًا جَدِيدَةً مِنَ الرُّوْيَةِ. سَوْفَ يَرَى إِنْ كَانَ يَمْلِكُ «رُؤْيً». وَسَوْفَ يَمْتَلِكُ رُؤْيً إِذَا تَرَبَّى مَعَ أَحْلَامِ الْيَقِظَةِ قَبْلَ أَنْ يَتَرَبَّى مَعَ التَّجَارِبِ، إِذَا مَا

(8) تاريخ علم النفس، بشكل خاص، ليس موضوعنا. سوف نجد أن مارتان نينك (Martin Ninck) عالِم هذا الموضوع في كتابه: *Martin Ninck, Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten: eine symbolgeschichtliche Untersuchung*, Extrait de «philologus»; Supplementheft XIV; 2 (Leipzig: [n. pb.], 1921).

جاءت التجارب لاحقاً باعتبارها براهين على أحلام يقظته. فكما يشرحه دانونزيو (D'Annunzio): الأحداث الأكثر غنى تحصل داخلنا قبل أن تُدركها النفس بزمان طويل. وعندما نبدأ بفتح عيوننا على المرئي، يكون قد سبق لنا الانخراط منذ زمن طويل في اللامرئي⁽⁹⁾.

هذا الانخراط في اللامرئي. هو ذاك الشعر الأول، هو ذاك الشعر الذي يسمح لنا بتذوق قدرنا الحميم. يُعطينا انطباعاً بالشباب، انطباعاً بالقُوّة، ولا ينيي يُعيدُ إلينا ملكة الاندهاش. إنّما الشعر الحقيقي مُرتبط بالإيقاظ.

إنّه يوقظنا، لكنّ عليه الاحتفاظ بذكرى الأحلام الأولى. لذا حاولنا أحياناً أن نؤخّر اللحظة التي يُجاوز فيها الشعر عتبة التعبير، فسعيناً، كلّما كانت تتوقّر لنا الدلائل، أن نتعقّب الطريق الحُلُميّة إلى القصيدة. فكما يقول شارل نوديه (Charles Nodier) في كتابه أحلام اليقظة⁽¹⁰⁾: لا تُرسم خريطة العالم الذي يُمكن تخيُّله إلا في المنامات. والعالم المحسوس عالمٌ صغيرٌ إلى ما لا نهاية. فالمنامات والأحلام، في رأي بعضهم، مادة الجمال. حيث إنّ آدم وجد حواء وهو خارج من حلم: لذلك المرأة آية في الجمال.

كان بوسعنا، وقد تسلّحنا بهذه القناعات كلّها، صرفُ النظر عن معارف بالية، وعلوم أساطير شكلية، ومجازية لا تزال داخلية في تعليم يفتقر إلى الحياة والقوة. ويُمكن أن نصرف النظر أيضاً عن كثير من ألفصائد المُفتقّرة إلى الصدق حيث يجهد نظامون مُسطّحون للإكثار من الأصداء الأكثر تنوعاً وفوضى. وحين استندنا إلى وقائع أسطورية، كان ذلك نتيجة أنّنا تعرّفنا فيها حدثاً مُستمرّاً، حدثاً لا

Gabriele D'Annunzio, *Contemplation de la mort*, [aspects de l'inconnu; 1, (9)

traduit de l'italien par André Doderet (Paris: Calmann - Lévy, 1928)], p. 19.

Charles Nodier, *Réveries* [(Paris: Editions renduel, [s. d.]), p. 162. (10)

شعورياً على النفوس في أيماننا. إذ لن تكون أسطورة المياه، بمُجملها، سوى حكاية. بينما أردنا أن نكتب تحليلاً نفسياً، وأن نصِلَ الصُّور الأدبية بالمنامات. وبالمقابل، لاحظنا غالباً أنَّ «الجذاب» يضبط، في وقت واحد، القوى الأسطورية، والقوى الشعرية. فالجذاب يُفْتَتُ قوى المنامات. ولكي يكون شبح فاعل ليس له الحق بالبرقشات. إنَّ شبحاً نصفه بكياسة يتوقَّف عن الفعل. إذ تتطابق مع مختلف العناصر المادية أشباح تحتفظ بقوى معينة بقدر ما هي وفيّة لمادتها، أو بقدر ما هي وفيّة للأحلام البدنية. ما يُفيد تقريباً المعنى نفسه.

يعود اختيار الأمثلة الأدبية أيضاً إلى طموح نريد، لإنهاء حديثنا، أن نُعلِّنه بهدوء: إذا أمكن لأبحاثنا أن تجذب الانتباه، فعلينا أن تأتي ببعض الوسائل والأدوات لتجديد النقد الأدبي. وهذا ما ينزع إليه مدخل «العقدة الثقافية» في علم النفس الأدبي. هكذا نُسَمِّي «مواقف عفوية» ثورجه حتى عمل التفكير. فهي مثلاً، في مجال الخيال، صور مفضلة نعتقد أنها مُستقاة من مشاهد العالم، وأنها ليست إلا «إسقاطات» لنفس مُظلمة. نحن نزرع عُقد الثقافة مُعتقدين أننا نتشكَّف بشكل موضوعي. إذا الواقعي يختار وإقعه من الواقع. والمؤرخ يختار تاريخه من التاريخ. بينما يُنظِّم الشاعر انطباعاته رابطاً إياها بتقليد من التقاليد. عقدة الثقافة، بشكلها الجيد، تنبعث، وتُجدد تقليداً. أمّا عقدة الثقافة، بشكلها الرديء، فعادةً مدرسة لكتابٍ عديم الخيال.

نُطعم عُقد الثقافة، بصورة طبيعية، على عُقدٍ أعمق حدثها التحليل النفسي. فالعقدة، كما أكد شارل بودوان (Charles Baudouin) هي، جوهرياً، مُحوّل للطاقة النفسية. والعقدة الثقافية تُكمِّل هذا التحويل. حيث إنَّ التصعيد الثقافي يُدِيمُ التصعيد الطبيعي.

ويبدو للإنسان المُثَقَّف أنَّ صورةً مُصعَّدة ليست أبداً جميلة بما يكفي. فيجب تجديد التصعيد. ولو كان التصعيد مُجرَّد قضية مفهومات، لَتَوَقَّف لحظةً انحباس الصورة في ملامحها المفهومية؛ لكنَّ اللون يُخفي، والمادة تفيض، والصُّور تتثَقَّف: تُتابع الأحلام في انطلاقها على الرغم من القصائد التي تُعبِّرُ عنها. ضمن هذه الشروط، يجب أن يترافق النقد الأدبي الذي لا يُريد الاختصار على المُخطَّط السكوني لِلصُّور، مع نقدٍ نفسيٍّ يبعث الطابع الحركيَّ للخيال مُتَعَقِّباً علاقةَ العُقَد الأصلية وعُقَد الثقافة. لا وسائل أخرى، في رأينا، لقياس القوى المُشعِّرة الفاعلة في المؤلَّفات الأدبية. «الوصف» النفسي لا يكفي. حيث يتعلق الأمرُ بوزنِ مادةٍ أكثر ممَّا يتعلَّق بوصف أشكال.

لم نتردَّد، في هذا الكتاب، كما في غيره، على الرغم من بعض الجُرأة الزائدة، في تسمية عُقَدٍ جديدة من خلال سِمَتِها الثقافية، السِمةُ التي يعترفُ بها كُلُّ مُثَقَّف، السمة التي تظلُّ غامضةً، لا صدى لها عند الإنسان الذي يعيش بعيداً عن الكتب. رُبَّما نُدْهَشُ إلى حدٍّ بعيد إنساناً لا يقرأ ونحن نُحدِّثُه عن السَّحر الأسير لِمِيتَةٍ مُكلَّلة بالزهور تمضي مثل أوفيليا، مع مجرى النهر. ها هنا صورةٌ لم يعيش النقدُ الأدبي نموَّها. ومن المُهمِّ بيانُ كيف أنَّ صُوراً مثل هذه - على قدرٍ قليلٍ من الطبيعية - غدت صُوراً بلاغية، وكيف يُمكن أن تظلَّ هذه الصور البلاغية نشِطة في الثقافة الشَّعرية.

إذا صَحَّت تحليلاتنا، فعليها، في رأينا، أن تُساعد بالمُضيِّ من علم نفس حُلْم اليقظة العادي إلى علم نفس حُلْم اليقظة الأدبي، حُلْم اليقظة الغريب الذي يَنكِتُبُ، ويتناسَقُ وهو يَنكِتُبُ، ويُجاوِز بانتظام حُلْمه البدئي، لكنه يبقى، بطبيعة الحال، وفياً لِلوقائع الحُلْمية الأصلية. لامتلاكِ ماهية الحُلْم هذه التي تمنح قصيدةً، يجب أن يكون أمام العيون ما هو أكثر من صُورٍ واقعية. ويجب مُلاحقة هذه

الصُّور التي تُولَد في ذواتنا، التي تعيش في أحلامنا، هذه الصُّور
المُشحونة بمادّة حلُميّة ثريّة وكثيفة هي غذاء لا ينضب للخيال
المادّي.

الفصل الأول

المياه الرقراقة، المياه الربيعية، والمياه الجارية

الشروط الموضوعية للترجيّة

المياه العاشقة

يا وردة حزينة تعتقد أنّها وحيدة وليس لها من اضطرابٍ

غير ظلّها في الماء المرئيّ يفتور

مالارميّه^(*) هيرودياذ (Hérodiade)

... حتّى إنّ أناساً كثيرين غرقوا في مرآة...

رامون غوميز دو لا سيرنا^(**)

غوستاف غير المناسب⁽¹⁾.

(*) ستيفان مالارميّه (Stéphane Mallarmé) (1842 - 1898): شاعر وناقد فرنسي وهو غير السياسي الثوري فرنسوا مالارميّه (1835-1898).

(**) رامون غوميز دو لا سيرنا (Ramón Gómez de la Serna) (1888 - 1963): كاتب إسباني ومحاضر سياسي معارض لنظام فرانكو.

(1) Ramón Gómez de la Serna, *Gustave l'incongru*, [EL Incongruente], (1) collection européenne; 33, traduit de l'espagnol par Jean Cassou et André Wurmser (Paris: [s. n.], 1927)], p. 23.

ليس «للصُّور» التي ذريعتها الماء أو المادَّة لا ماهيَّة ولا صلابة
 الصُّور التي يُقدِّمها التراب، والبلُّوريات، والمعادن، والأحجار
 الكريمة. وليس لها حياة صُور النار التَّشيطة. المياه لا تبني «أكاذيب
 حقيقية». إذ يجب أن تكون النفس شديدة الاضطراب حتى تنخدع
 حقاً بِشبح النُّهر. فأشباح الماء اللطيفة هذه ترتبط عادةً بأوهام مُزيَّفة
 لخيالٍ لاه، لخيال يُريد أن يلهو. وظواهر الماء الذي تُضيئه شمسُ
 الربيع تحمل هكذا استعارات شائعة، عفوية، وفيرة تُنعش شعراً
 ثانوياً. والشعراء الثانويون يُسرفون باستخدامها. كان بوسعنا أن نجتمع،
 من غير عناء، أبياتاً شعرية تتلاعب فيها حوريات البحر، تلاعباً لا
 حدود له، بصُّور مُعرَّقة في القدم.

إنَّ صُوراً مثل هذه، حتى لو كانت طبيعية، لا تُكَبِّلنا. ولا توقظ
 فينا انفعالاً عميقاً كما تفعل بعض صُور النار والتراب، الشائعة مع
 ذلك. ولكونها صُوراً عابرة، فهي لا تُعطي إلَّا انطباعاً عارضاً. إنَّ نظرةَ
 صوب السماء المُشمسة تُعيدنا إلى تحقُّقِ النور؛ وإنَّ قراراً خاصاً،
 وإرادةً مُباغته يُعيدنا إلى ضروبِ إرادة التراب، إلى المهمة الإيجابية
 في الحفْرِ والبناء. على نحوٍ آلي تقريباً، ومن خلال الحتمية الخيِّنة
 للمادَّة، تستعيد الحياة الأرضية الحالم الذي لا يأخذ من انعكاسات
 الماء إلَّا ذريعةً عُظْلِيَّة وحُلْمِيَّة. الخيال المادِّي للماء في خطرٍ دائم؛ إذ
 يتعرَّض للمُحْماء عندما يتدخَّل الخيال المادِّي للتراب والنار. ينذر إذاً
 أن يكون تحليلُ نفسيِّ لِصُّور الماء ضرورياً؛ لكَانَ هذه الصور تتبعثر
 من تلقاء نفسها. وهي لا تفتن أيَّ حالم. ومع هذا، لبعض الأشكال
 المتولدة من المياه - كما سوف نرى في فصولٍ أخرى - مقدارٌ أكبر من
 الجاذبية، والكثافة، والإلحاح: حيث تتدخل أحلامٌ يقظة أكثر ماديَّةً
 وعمقاً، ويلتزم كوننا الخاصُّ بالعمق، ويحلُم خيالنا، عن قُرْب أكثر،

بالأفعال الإبداعية. عندئذٍ تظهر فجأة القوة الشعرية التي كانت غير محسوسة في شعر الانعكاسات؛ فيثقل الماء، ويُظلم، ويتعمق، ويتجسد. وها هو ذا حلم اليقظة المُجسد يوحد أحلام الماء وأحلام يقظة أقل حركية، وأكثر شهوية، ها هو ذا حلم اليقظة ينتهي بأن يبني على الماء، ويُجس بالماء مع أكبر قدر من الكثافة والعمق.

لكننا قد نسيء قياس «مادية» بعض صور الماء، و«كثافة» بعض الأشباح، إذا نحن لم ندرس أولاً الأشكال المقرحة على السطح تماماً. إذ نستشعر هذه «الكثافة» التي تُميز شعراً مصطنعاً من شعر عميق بالمُضي من «القيم المحسوسة» إلى «القيم الشهوية»(*) ونعتقد أن مذهب الخيال لن يتضح إلا إذا استطعنا أن نحسن تصنيف قيم محسوسة بالقياس إلى قيم شهوية. فالقيم الشهوية وحدها تُعطي ضروب «تراسل»، بينما لا تُقدّم القيم المحسوسة إلا ترجمات. فيحكم أننا طرحنا، ونحن نخلط المحسوس بالشهوي، تراسل الإحساسات (وهي عناصر عقلية صرف)، امتنعنا عن دراسة العاطفة الشعرية دراسة فاعلة حقاً. فلنبداً إذا بالإحساسات الأقل شهوية، بالرؤية، ولنر كيف تصير شهوية. ولنبدأ بدراسة الماء في حليته البسيطة. ولسوف ندرك، تدريجياً، في ما بعد، مع قليل من الدلائل، إرادته في الظهور، أو على الأقل، كيفية تبادل الترميز مع إرادة ظهور الحالم الذي يتأملها. حيث لا يبدو لنا أن مذاهب التحليل النفسي ألحت أيضاً، بصدد النرجسية، على مفردتي الجدلية: المُشاهدة، وإظهار النفس. وستتيح لنا شعرية المياه الإسهام في هذه الدراسة المزدوجة.

(*) ترجمنا كلمة Sensuelles بـ «شهوة»، وهي صيغة مخففة من شهوانية. وكان يمكن أن نعتد ترجمة «حسية» لولا اللبس الذي يحصل بين المحسوس والحسي حين يتحدث الكاتب عن تحول إحساس ما من المحسوس إلى الحسي.

II

ليست رغبة بسيطة يعلم أساطير سهل، بل معرفة قبلية حقيقية بالدور النفسي للتجارب الطبيعية هي التي دفعت التحليل النفسي إلى أن يسم بـ «بسم» النرجسية حب الإنسان صورته الخاصة، حبه هذا الوجه الذي ينعكس في ماء رقرق. ووجه الإنسان هو فعلاً، وقبل كل شيء، الوسيلة التي تساعد على الإغراء. فالإنسان، وهو يتمرئ، يحضر ويشحد ويلمع هذا الوجه، هذه النظرة، وجُملة وسائل الإغراء. فالمرأة هي اللعبة الحرة للحب الهجومي. وسوف ندلل، بلمحة سريعة، على هذه «النرجسية الفاعلة» التي أفرط علم النفس التقليدي في تناسيها. حتى إن كتاباً كاملاً سيكون ضرورياً لتطوير «علم نفس المرأة». فلنكتف، في بداية دراستنا، بتسجيل تناقض النرجسية العميق الذي يمضي من الملامح المازوخية إلى الملامح السادية، الذي يعيش تأملاً يأسف، وتأملاً يرجو، تأملاً يعزّي، وتأملاً يهاجم. يمكننا أن نوجه سؤالاً مزدوجاً إلى الإنسان الواقف أمام المرأة: من أجل من تتمرئ؟ ضد من تتمرئ؟ وسوف تكفي هذه الملاحظات العابرة لإظهار طابع النرجسية المعقد في الأصل. وسنرى في مجرى هذا الفصل أن النرجسية تزداد تعقيداً، من صفحة إلى أخرى.

أولاً، يجب إدراك الفائدة النفسية لمرأة الماء: الماء ينفع في تحييد صورتنا، في إعادة قليل من البراءة والعفوية إلى صلب تأملنا الخاص. المرايا أشياء متحضرة ومبرنة ومتناسقة إلى أبعد حد، كما أنها، بوضوح شديد، وسائل حلم إلى درجة أنها تتكيف من تلقاء نفسها مع الحياة الحلمية. لقد لاحظ لويس لافيل (Louis Lavelle)، في تمهيدته لكتابه المؤثر جداً من الناحية الأخلاقية، العمق الطبيعي لانعكاس المائي، والحلم اللانهائي الذي يوحى به هذا الانعكاس:

«إذا ماتخيلنا «نرجس» أمام المرأة، فمُقاومة الزجاج والمعدن ستضع حاجزاً أمام مشروعاته. وسوف تصطدم جبهته وكفاه بها؛ ولن يجد شيئاً إذا دار حولها. فالمرأة تُسمّم فيه عالماً باطناً يخفي عليه، حيث يرى نفسه من دون أن يستطيع استحواذ ذاته، حيث تفصله عن ذاته مسافة زائفة بإمكانه تقصيرها، لكنه لا يتمكّن من مُجاوزتها. وعلى العكس، الينبوع طريق مفتوحة أمامه...»⁽²⁾. إذا مرآة الينبوع فرصة «خيال مفتوح». والانعكاس الغائم قليلاً، المائل إلى الشحوب، يوحى ببعض الأمثلة. إذ يشعر نرجس، أمام الماء الذي يعكس صورته، أن جماله «مُطرّد»، وأنه غير مُكتمل، ويجب إكماله. بينما تُعطي مرايا الزجاج في نور الحُجرة الساطع، صورة أكثر ثباتاً. سوف تغدو هذه المرايا من جديد حيّة وطبيعية حين يتمكّن الخيال المُحيّد ثانية من تلقّي «مشاركة» مشاهد الينبوع والنّهر.

ها هنا تُمسك بواحد من عناصر الخيال الطبيعي، إنه حاجة الحلم إلى الانخراط بِعمق في الطبيعة. حيث لا نحلم بِعمق أبداً بأشياء. فُبغية الحلم بِعمق، يجب الحلم «بِمواذ». وعلى الشاعر الذي يبدأ مع المرأة أن ينتهي مع الينبوع إذا ما أراد أن يُقدّم «تجربته الشعرية كاملة». فالتجربة الشعرية يجب، في نظرنا، أن ترتفع بالتجربة الحلمية. ومن النادر أن يخرج عن هذا القانون شعرٌ مصوغٌ بِعناية مثل شعر مالارميه. إذ يُقدّم لنا اندماج صُور الماء بِصُور المرأة:

يا مرآة!

يا ماءً برّدك السأم في إطارك الجامد

Louis Lavelle, *L'Erreur de Narcisse* [(Paris: B. Grasset, 1939)], p. 11. (2)

كم مرّة وطيلة ساعات مُكدّراً
من الأحلام، وباحتاً عن ذكرياتي التي هي
كَمِثْلِ أوراقٍ تحتَ جليدك في الحفرة العميقة
ظهرتُ فيك كَظِلٍّ بعيدٍ،
لكن، ياللّهول! خلالَ مساءاتٍ، في ينبوعك القاسي
من حلمي المُبعثر، عرفتُ العُزّي⁽³⁾!

وعسى أن تؤدّي دراسةً مُننظمةً للمرايا في مؤلّفات رودانباخ
(Rodenbach) إلى النتيجة عينها. قد نُقرّ، ونحن نصرّف النظر عن
«العجاسوس»، العين الفاحصة، الصافية دوماً، والناقدة دوماً، بأن
مرايا رودانباخ كلّها مُستترة، ولها الحياة الرمادية ذاتها التي لِمياه
القنوات المُحيطة بمدينة بُريج (Bruges). فكلُّ مرآة في تلك المدينة
ماءٌ راكِد.

III

يمضي نرجس إذن إلى الينبوع السري، في قلب الغابة. وهناك
فقط يشعر أنّه مُكرّر «بشكل طبيعي»، يمدُّ ذراعيه، ويُغطّس يديه
باتّجاه صورته الخاصة، ويتكلّم مع صوته الخاص. و«إيكو»^(*) ليست
حوريّة قصيّة. فهي تعيش في قعر الينبوع. وإيكو لا تني تُرافق نرجس.
فهيّ هوَ لها صوته. ولها وجهه. وهو لا يسمعها في صرخةٍ حادّة،
بل يسمعها في همسٍ مثل همس صوته المُعري، مثل همسٍ صوته
بوصفه مُعرياً. يكشف نرجس، أمام المياه، هوّيته وثنائيته، يكشف

Stéphane Mallarmé. *Hérodiade* [(Paris: Bibliothèque artistique et (3)
littéraire, 1896)].

(*) Echo: حوريّة النايح والغابات، وهي تجسّد للصدى.

قواه المُزدوجة الرجولية والأنثوية، يكشف واقعَه ومثاليته خاصّة.

تولّد قُرب الينبوع أيضاً «نرجسيّة مُؤمّلة» نُريد أن نُشير، بلمحة سريعة، إلى أهمّيّتها لعلم نفس الخيال. تبدو لنا هذه الإشارة ضروريّة بقدر ما يظهر أنّ التحليل النفسي التقليدي بحسّ قيمةٍ دَوْر هذه الأمثلة. والحقّ أنّ النرجسية لا تُسبّب العُصاب دوماً. لذا تأخذُ دوراً إيجابياً في المؤلّف الجمالي، من خلال انتقالاتٍ سريعة، في العمل الأدبي. كذلك ليس التصعيدُ دوماً نفيّاً للرغبة، حتى إنّه لا يتمثّل دوماً بوصفه تصعيداً ضدّ الغرائز. إذ قد يكون تصعيداً من أجلٍ مثل أعلى. وعندئذٍ لا يعود نرجس يقول: «أحبّ نفسي كما أنا» بل يقول: «أنا كما أحبّ نفسي». أنا جيّشانٌ لأنني أحبّ نفسي بحميّة. أريد أن أظهر، يجبُ إذاً أن أزيد زيتي. وهكذا تتألق الحياة، وتنغور بالصُور. الحياة تنمو، وتُغيّر الكائن. تتخذ ألواناً بيضاء، تزهر، وينفتح الخيال على أنأى الاستعارات مُشاركاً في حياة الأزهار كلّها. في هذه الحركة الزهرية المواراة تكتسب الحياة الواقعيّة انطلاقةً جديداً. فالحياة الواقعيّة تنعافى إذا منحناها أوقات راحتها اللاواقعيّة الحقيقيّة.

عندئذٍ تُحقّق هذه النرجسية المؤمّلة تصعيد المدّاعة. وتظهر الصورة المتأملة في المياهِ كأنّها دائرٌ مدّاعةٍ مرثيةٍ تماماً. ولا حاجة لها أبداً إلى اليد المدّاعة. ونرجس لا يتمتّع بمدّاعةٍ خطيّة، افتراضيّة، شكلية. لا شيء مادياً يدوم في هذه الصورة الرهيبة الهشّة. يحبس نرجس أنفاسه:

أقلُّ زفرة

أزفرها

قد تأتي تسليّني

ما كنتُ أعبدُ

على صفحة المياه الزرقاء والصهباء

على السماوات والغابات

على زهرة الموجة

«نرجس»⁽⁴⁾.

إنَّ قَدْرًا كبيراً من الهشاشة، والرَّهافة، واللاواقعية يدفع نرجس خارج الحاضر. ويرتبط تأمل نرجس ارتباطاً حتمياً تقريباً بالرَّجاء. إذ إنَّه، وهو يتأمل جماله، يتأمل مُستقبله. عندئذٍ تُحدّد النرجسية نوعاً من عِرافة الانعكاس الطبيعي^(*) (catoptromancie naturelle). يُضاف إلى هذا أنَّ تناسق عِرافة الماء^(**) (Hydromancie)، وعِرافة الانعكاس ليس نادراً. فـ «دولات»⁽⁵⁾ (Delatte) يُقدّم تطبيقاً يُنسّق فيه انعكاسات الماء، وانعكاسات مرآة مُثبتة فوق ينبوع. أحياناً نزيد حقاً القوى العاكسة بتغطيس المرأة كاشفة الغيب في الماء. وعليه، يبدو لنا من غير المشكوك فيه أنَّ عِرافة الماء تتأتى من النرجسية. وحين نقوم بدراسة الخصائص النفسية لكشف الغيب، علينا أن نُسند دوراً كبيراً جدّاً إلى الخيال المادّي. حيث يبدو بوضوح أننا، في عِرافة الماء، نعزو نظرة مُضاعفة إلى الماء الساكن لأنَّه يُرى قرينَ شخصيتنا.

«Narcisse», Paul Valéry, *Mélanges*.

(4)

(*) Catoptromancie : عِرافة الانعكاس من katoptron (المرآة)، أي العِرافة بواسطة

المرآة.

(**) Hydromancie : من اليونانية hydro (الماء) وManteia (العِرافة)، وهي العِرافة

عبر النظر في بلورة من الماء.

(5) A. Delatte, *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*, bibliothèque de la (5)

faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège; fasc. XLVIII (Liège

(Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932), p. 111.

IV

لكنَّ نرجس لا يخضع فقط لِتأمل ذاته. لأنَّ صورته الخاصة مركزُ العالم. فمع نرجس، ومن أجل نرجس تتمرّى الغابة كلها، والسماءُ بأكملها تأتي لكي تعي صورتها العظيمة. ها هو جواشيم غاسكيه (Joachim Gasquet)، في كتابه نرجس (Narcisse) الذي يستحقُّ دراسةً طويلةً مخصوصةً له، يُقدِّم لنا بصيغةً كثافتها باهرةً ميتافيزيقاً كاملاً للخيال⁽⁶⁾: «العالم هو نرجس شاسعٌ مُستغرقٌ في التفكير بذاته». وأتّى له أن يفكر بأفضل ممّا يفكر في صورته؟ إنّ مجرد حركة واحدة، في بلور الينابيع، تُعكّر الصّور، ومُجرد سكّون بسيط يُعيدها إلى حالها. وما العالمُ المُنعكس سوى فتح للهدوء. وهذا إبداعٌ رائعٌ لا يستلزم إلاّ انعدام الفعل، ولا يتطلّب إلاّ موقعاً حالماً، حيث سنرى العالم يرتسم أفضل بقدر ما سنحلّم ونحن لا نتحرّك أطول فترة ممكنة. إنّ «نرجسيةً كونيّةً» سنقف على دراستها بأشكالها المتنوّعة وقتاً أطول قليلاً، تُكمّل إذاً، على نحوٍ طبيعي، النرجسية الأنانية. «أنا جميل لأنّ الطبيعة جميلة، والطبيعة جميلة لأنني جميل». ها هو الحوار اللامنتهي بين الخيال المُبدع ومثله الطبيعية. إذ إنّ النرجسية المُعمّمة تُحوّل الكائنات قاطبةً إلى زهور، وتمنح الزهور كلها وغي جمالها. الزهور كلها «تنرجس»، والماء، في نظرها، وسيلة النرجسية السّاحرة. باتّباع هذه الخفايا فقط نستطيع أن نُقدِّم كامل قوّتنا، وكامل جاذبيّتنا الفلسفية لفكرة مثل فكرة شيللي⁽⁷⁾ (Shelley): «الورود الصفراء تُشاهد باستمرار عيونها الفاترة

Joachim Gasquet, *Narcisse* [(Paris: Librairie de France, 1931)], p. 45. (6)

Percy Bysshe Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, [3 vols., tr. (7) par F. Rubbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley (Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887)], vol. 1, p. 93.

معكوسةً في الماء الساكن». فهذه الصورة، من وجهة نظرٍ واقعية، رديئة. إذ لا وجود لعيون الزهور. لكن من منظور خيال الشاعر، يجب أن «تري» الزهور لأنها تتمرّى في الماء الرقاق. أما كينس فيجمع أيضاً، في صفحة واحدة، بطراوة عذبة، أسطورة نرجس البشرية، ثم أسطوره الكونية، ثم الزُّهوريّة. وفي قصيدته «يتحدّث نرجس أولاً إلى الحورية إيكو»، وعندئذ يرى السماء الزرقاء بفراغها وصفاتها معكوسةً في مركز المستنقع، في مضاءة صغيرة؛ وأخيراً ها هو الجمال يرتسم على الضفّة، وفنّ تناسق الألوان:

... يُباغِتُ زهرةٌ وحيدةً

زهرةٌ متواضعةٌ مُهمّلة
حانيةٌ جمالها على مرآة الموجة
لinden عشقاً من صورة ذاتها المحزونة.
غير مُستجيبةٍ للنسيم العليل، تظلُّ جامدة؛
لكئها كانت تبدو شرقةً للانحناء، والضيء، والحب.
إنّه تدرّج دقيقٌ لِنرجسيةٍ من دون زهو، تُعطي كلَّ شيء جميل،
وتُعطي أبسط الزهور الوعيَ بجمالها: الولادةُ في جوار الماء، في نظيرِ
زهرة، تعني حقاً أن تتذّر نفسها للنرجسية الرطبة، البسيطة الهادئة.
لو أخذنا كلاً على جِدةٍ من أحلام اليقظة الخاصة أمام واقع
خاص، كما نحاول أن نفعل، لاكتشفنا أنّ لبعضها قدراً جمالياً بالغَ
الانتظام. تلك هي حالُ حلم اليقظة أمام انعكاس المياه. قُربَ
الجدول، وفي انعكاساته، ينزع العالم إلى الجمال. والنرجسية،
بوصفها أوّل وعي للجمال، هي إذاً برغم الاستجمالية. أمّا ما يصنع
قوة هذه الاستجمالية فاطرادها، وتفصيلها. وسوف تتوفّر لنا فرصة
أخرى لدراستها.

فلتقدّم أولاً مُختلفَ ضروب النرجسية الكونية. إذ إننا نرى،

بدلاً من النرجسية الدقيقة والتحليلية لانعكاس ساطع، نرجسية متوارية ضبابية تتدخل في تأمل مياه الخريف. ويبدو أن الأشياء تفتقد إرادة الانعكاس. عندئذ تبقى السماء، والغيوم التي تحتاج إلى البحيرة كلها كي ترسم مشهدها. وحين تستجيب البحيرة الحانقة لعاصفة الرياح، نشهد ضرباً من نرجسية الغضب تفرض نفسها على الشاعر. يترجم الشاعر شيللي هذه النرجسية الغاضبة في صورة تُثير الإعجاب. في هذه الحال، الماء يُشبه، بحسب قوله «حجراً كريماً تنقش عليه صورة السماء»⁽⁸⁾.

لن نفهم أهمية النرجسية كاملة إن نحن اقتصرنا على شكلها المختزل، وإن فصلناها عن شموليتها. فالكائن الواثق من ذاته ينزع إلى الاستجمالية. وبوسعنا أن نكشف نشاطاً جديلاً بين النرجسية الفردية والنرجسية الكونية، وذلك بتطبيق المبدأ الذي طالما طوره لودفيغ كلاج (Ludwig Klages): رُبما لا تتوطد قطبية النفس بمعزل عن وجود قُطب في العالم⁽⁹⁾. تُصرّح النرجسية الفردية قائلة: رُبما لن تكون البحيرة رسماً ماهراً إذا هي لم ترسم وجهي. ثم إن الوجه المنعكس في مركز الينبوع يمنع الماء بُغته من الهرب، ويُعيده إلى خاصيته مثل مرآة كونية. هكذا يُغني إيلوار (Eluard)، في الكتاب المفتوح⁽¹⁰⁾:

ها هنا قد نتيه

وإذ وجهي في الماء الصافي أرى

(8) المصدر نفسه، ص 248.

Ludwig Klages, *Der Geist als Widersacher der Seele*, [4 Bde. (Leipzig: J. (9) A. Barth, 1929 - 1937), 3 Band, I. Teil], p. 1132: «Ohne Weltpol finde der seelische Pol nicht statt».

Paul Eluard, *Le Livre ouvert* [(Paris: Cahiers d'art, 1940)], p. 30. (10)

شجرة وحيدة تُعني

تصقل حصي

وتعكس الأفق

بتأطر الجمال شيئاً فشيئاً. يفوح من نرجس إلى العالم، ومن ثم نذكر ثقة فريدريك شليجل⁽¹¹⁾ (Frédéric Schlegel): «نحن نعرف يقيناً أننا نعيش في أجمل العوالم». وعليه تغدو الاستجمالية ثقة حميمة.

نُجس أحياناً، عند الشاعر، مقاومةً لهذا السراب الكوني. هذه هي، في رأينا، حال أوجينيو دورس (Eugenio d'Ors). بديهياً أن أوجينيو دورس شاعر «أرضي». يجب أولاً، بحسب رأيه، أن يكون المنظر «جيولوجياً». سوف ننقل صفحةً تتمظهر فيها مقاومة شعر الماء. إلا أنها، بالمقابل، سوف تُضيء وجهة نظرنا. يريد أوجينيو دورس⁽¹²⁾ أن يُبرهن على أن شروط الهواء والضوء هي «الصفات» التي لا يمكنها أن تُعرفنا «بالمهية» الحقيقية للمنظر. يريد مثلاً أن تُقدّم لوحةً بحريةً «قواماً معمارياً»، ويختِم قائلاً: «اللوحة البحرية التي يُمكن أن نقبلها، مثلاً، قد تكون لوحةً رديئة». وتورنير (Turner) نفسه - على جرأته الكبيرة في الاستشباكات المُضيئة - لا يُخاطر أبداً في رسم منظرٍ بحريٍّ قابلٍ للعكس، أي يُمكن أن تُجعل السماء مكان الماء والماء مكان السماء. وإذا كان الفنان الانطباعي موني (Monet) فعلَ هذا في سلسلة لوحاته «النيلوفرات»^(*) المُبهمة،

Friedrich von Schlegel, *Lucinde*, Vertraute Briefe über Lucinde von (11)

Friedrich Schlegel, Eingeleitet von Rudolf Frank (Leipzig, [n. ph., 1907], p. 16.

Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (12)

(Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 179.

(*) النيلوفرات أو رنابق الماء (Waterlilies) هي سلسلة من حوالي 250 لوحة زيتية

لرسم الفرنسي الانطباعي كلود موني (Claude Monet) (1840 - 1926).

نستطيع القول إنه وجدَ تكفيره عن ذنبه في الخطيئة. لأنَّ نيللوفرات مونه لم تُعدَّ أبداً، ولن تُعدَّ، في تاريخ الفنّ، نتاجاً طبيعياً: لكن، بالأحرى، من أجل نزوة، وإن دأبت للحظة حساسيتنا، تفتقر إلى أيّ صفةٍ تجعلها محلّ استقبالٍ في المحفوظات المُشرّفة لِذاكرتنا. تُعدُّ تسليّةً لِمُدّة رُبْع ساعة؛ إنّها شيء قابلٌ للاستهلاك، يتّخذ موضعاً، من الآن وصاعداً، في الحوار الراهن لِما هو تزيينيّ خالص، وفي إنجازات الفنّ الصناعي، شقيق الفسيفساء، وصناعة السجاد، وصحون مدينة فنزا، شيء نراه، في النهاية، من دون نظّر، ونُدركه من دون فكرة، ونسائه غير نادمين. يالهُ من احتقارٍ «للشيء القابل للاستهلاك»، ويالّها من حاجةٍ إلى جمالٍ جامد! كم نلتقى طوعاً - خلافاً لأوجينيو دورس - عملاً فنياً يوهِم بالحركة، وقد يخدعنا، إن كان هذا الخطأ يفتح طريق حُلْم يقظة. هذا بالضبط ما نشعر به أمام النيللوفريات. حين نتعاطف مع مَشاهد الماء، فنحنُ دوماً جاهزون للتمتّع بوظيفته النرجسية. إنّ الخيال المادي للماء يفهم على الفور العملَ الفنيّ الذي يوحى بهذه الوظيفة .

V

قد تبدو هذه الملاحظات عن روابط النرجسية الأنانية بالنرجسية الكونية مؤسّسة تأسيساً أفضل إذا ما شدّدنا على طابعها الماورائي.

لقد أظهرت فلسفة شوبنهاور (Schopenhauer) أنّ التأمل يُهدّئ، للحظة، بؤسّ الناس ويُحرّهم من مأساة الإرادة. هذا الفصل بين التأمل والإرادة يمحو خاصيّة يجب التشديد عليها: إرادة التأمل. فالتأمل، هو أيضاً، يُحدّد الإرادة. إنّما يُريدُ الإنسان أن يرى. لأنّ الرؤية حاجةٌ مباشرة. والفضول يُنشّط الذهن البشري. لكنّ يبدو أنّ في الطبيعة نفسها «قوى رؤية» تُنشّط. فالعلاقات بين الطبيعة «التأمّلة» والطبيعة «التأمّلية» ضيقٌ ومُتبادلة. وتُحقّق الطبيعة الخيالية وحدةً

الطبيعة الصائرة، والطبيعة المُكتملة^(*). حين يعيش شاعرٌ حلمه، وردود أفعاله الشعريّة، فإنّه يُحقّق هذه الوحدة الطّبيعيّة. إذن يبدو أنّ الطّبيعة المُتأملّة تُساعد على التأمّل. والشاعر ينطوي قبلاً على وسائل التأمل. يطلب منّا الشاعر «أن ترتبط بأقرب ما نستطيع، بهذه المياه التي فوّضناها لتأمل ما هو موجود»⁽¹³⁾. لكنّ، أهيّ البحيرة، أهيّ العين التي تتأمل بشكل أفضل؟ إنّ البحيرة، المُستنقع، الماء الراكد تُوقِفنا قُرب حافّتها. وتقول للإرادة: لن تذهبي أبعد من هنا؛ أنتِ مردودةٌ إلى واجب أن تنظري الأشياء البعيدة، وعوالم الماوراء. بينما كنتِ راضيةً، سبق أنّ شيئاً هنا كان ينظر. فالبحيرة عينٌ واسعةٌ هادئة. البحيرة تأخذ النور كلّهُ وتصنع منه عالماً. العالمُ مُتأملٌ، ومُصوّرٌ سلفاً من خلالها. ويُمكن أن تقول: العالمُ هو تمثلي. فقُرب البحيرة نفهم النظرية الفسيولوجية القديمة لـ«الرؤية الفاعلة». إذ يبدو بالقياس إلى الرؤية الفاعلة أن العين تغذّف النور، وتُضيءُ صوَرها بنفسها. عندئذٍ ندرك أنّ العين تمثليّة إرادة أن ترى رؤاها، وأنّ التأمل هو أيضاً إرادة.

إذا الكونُ مُصابٌ، بمعنى من المعاني، بالترجيّة. العالمُ يُريد أن يرى نفسه. والإرادة، بمفهومها الشوبنهاوري، تخلّق عيونا لكي تتأمل، وتقتات من الجمال. أليست العين، هي وحدها، جمالاً ساطعاً؟ ألا تحمِلُ سِمَةَ الاستجمالية؟ يجب أن تكون العين جميلة لكي ترى الجميل. كما يجب أن يكون لَوْن القزحية جميلاً لكي تدخل الألوان الجميلة بؤبؤها. كيف نرى سماءَ زرقاء حقاً من دون

(*) la natura naturans في اللاتينية تعني الطبيعة في صيرورتها، بينما la natura naturata تعني الطبيعة المُكتملة.

Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 230.

(13)

عين زرقاء؟ وكيف ننظر إلى الليل من دون عين سوداء؟ وَلِكُلِّ جمال، بالتبادل، شَكْلُ عَيْن. لقد أَحَسَّ بِهذا الاتِّحاد الاستجمالي للمرئي والرؤية، عدَد لا يُحصى من الشُّعراء، وعاشوه من دون أن يعرفوه. إنَّه قانون أصليٍّ للخيال. يكتُب شيللي، مثلاً، في مسرحية بروميثيوس مُحرراً⁽¹⁴⁾ (*Prométhée délivrée*): «ننظر عينُ البنفسجة اللطيفة إلى السماء اللازوردية حتى يصيرَ لونُها مُشابهاً لما تنظر إليه». فكيف تَتِمُّ بِشكل أفضل مُباغتهُ الخيال الماديّ خلالَ مهمَّته في المُحاكاة الجوهرية؟

في مسرحية الكاتب سترندبرغ^(*) بينما كانت سوانفيت تنتظر الأمير الجميل، راحت تُداعِبُ ظهر الطاووس وذَنَبَه قائلةً: «يا بافو الصغير، يا بافو الصغير، ماذا ترى؟ ماذا تسمع؟ هل سيأتي أحد؟ من سيأتي؟ هل سيأتي أميرٌ صغير؟ هل هو جميلٌ ساحر؟ هل تستطيع أن تراه بعينيك الزرقاوين؟ (ترفع بيدها ريشة طاووس، وتُثَبِّتُ نظرها في عينِ الريشة)⁽¹⁵⁾ فلننتدكر، على عَجَل، أنَّ عين الريش تُسمَّى أيضاً بـ«المرأة». وهذا برهانٌ جديد على التَعَارُض الذي يُوَثِّر في اسم المفعول واسم الفاعل «مرئي ورائي». فالطاووس، قياساً إلى خيال مُتناقض، رؤية مُتعدِّدة. وللطاووس البدائي، بِحَسَب كروزر (Creuzer)، مِثَّةُ عين⁽¹⁶⁾.

لا يلبثُ فارقٌ طفيفٌ جديد أن ينخرط في الرؤية المُعمَّمة،

(14) Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, vol. 1, p. 23.

(*) (August Strindberg) (1849 - 1912): كاتب ومسرّحي وسياسي سويدي.

(15) August Strindberg, *Swanevit*, trad., p. 329.

(16) Georg Friedrich Creuser, *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*, 4 tomes, ouvrage traduit de l'allemand refondu en parti, complété et développé par J. D. Guigniaut (Paris: [s. n.], 1825-1851), t. 1, p. 168.

ويدعم الطابع «الإرادي» للتأمل. وعالم الجن عند سترندبرغ يُضيء هذا الطابع. فقرحية ريشة الطاووس، هذه «العين» بلا حاجبين، هذه «العين التي لا تغمض تقسو بَغْتَةً». تُراقب بدلاً من أن تتأمل. عندئذ تُشوّه علاقة الريشة بالحارس أرغوس^(*) الافتتانَ الحنون للحُبّ المُعجب: تَوَأ كُنْتَ تنظر إليّ والآن أنت تُراقبني. بعد المُداعبات، تُجسّ سوانفيت في الحال بإصرار ذنب الطاووس المليء بالعيون: «هل أنت هنا للمُراقبة، أيها اللئيم أرغوس... أيها الأبله! أنا أسدل الستار، هل ترى؟ (تُسَدِّلُ ستاراً يُخفي الطاووس لا المنظر، ثم تتوجّه إلى الحمام) لكن أيّتها الثرغلات البيضاء، البيضاء، البيضاء، سوف تُزيّن ما هو أكثرُ بياضاً». وأخيراً، حين سيأتي الإغواء، أرغوس بعينه الفاسيتين، ستسُدِّل الستار⁽¹⁷⁾. فَمَنْ الذي أَمَرَ الطائر أن ينظر إلينا بعيونه المثة؟ ياللدُّنْب مُتعدّد الرؤى!

سوف يسهل على نقد ينهض على قناعات واقعية ومنطقية، أن يتهمنا بأننا نتلاعب هنا بكلمة «عين»، الكلمة المعزّوة - بأيّ مُصادفة؟ - إلى البُقْع الدائرية لريش الطاووس. بيد أن القارئ الذي سيقبل حقاً الدعوة إلى التأمل الذي يهيئه الطاووس، لن يستطيع نسيان الانطباع الغريب لتلاقي هذه «النظرات» المثة. ومن البديهي أن الدُّنْب نفسه يُريد أن يُغري. فلنُلاحظ جيداً الدائرة المعروضة. فهي ليست مستوية. بل هي مُقعّرة مثل صدفة. وإذا ما أتى طائر من فناء الدواجن يعبر مركز هذه المرأة المُقعّرة، يتحوّل الزهُو إلى خنق، ويسري غضب في كُل ريشة، وتقشعر الدائرة بأكملها، وتضطرب،

(*) أرغوس (Argus): شخصية أسطورية يونانية له مئة عين. كلّفته الإلهة هيرا بحراسة إيو التي مسحها زيوس إلى عبلة حتى لا تكشف هيرا غرامه بها. فكان مصيره القتل. لذا زرعت هيرا عيونه في ذنب الطاووس الذي كان يحُرّ عريتها الإلهية. فأخذ الدُّنْب دور الحارس الذي يراقب أكثر مما ينظر.

Strindberg, Ibid., p. 248.

(17)

وتُضَيِّح. عندئذٍ يشعر المُشَاهِدُ أَنَّهُ أمام «إرادةٍ مُباشرةٍ» للجمال، أمام قوّة التباهي التي لا تقدر أن تبقى سلبية. إنّ علم النفس البشري الخاصّ ببعض الجمال المُشوّه بحماقة يفتقد بعضاً من طابع الجمال الهجومي الذي لا يستطيع مَنْ يُراقب الطاووس أن يتجاهله. على هذا المثال، سيتمكّن فيلسوف شوبنهاور من أن يقتنع بضرورة أن تُجمَع دروس شوبنهاور المُجزّأة في تركيبٍ جديد: جاذبية التأمل هي، على وجه التقريب، إرادة. فالتأمل لا يتعارض مع الإرادة، بل يتبع فرعاً آخر للإرادة، إنّهُ المُشاركة في إرادة الجميل الذي هو عُنصرٌ من عناصر الإرادة العامّة.

بمعزِلٍ عن مذهب الخيال الفاعل الذي يجمع ظاهرة الجَمال وإرادة القوّة، تغدو صفحاتٌ مثل صفحات سترندبرغ غير مفهومة وباهتة. زد على ذلك أننا سوف نقرأها قراءةً سيّئة إذا ما بحثنا فيها عن رموزٍ سهلة. فَبُغْيَةُ إحسانِ قراءتها، على الخيال، في وقتٍ واحد، أن «يُشارك» في حياة الأشكال، وفي حياة المواد. والطاووس الحيّ يصنع هذا التركيب.

لم يُخَفَ على فيكتور هوغو تركيب النرجسية الكونية والاستجمالية الفاعلة. فقد أدرك أنّ الطبيعة تفسّرنا على التأمل. لذا يكتب، وهو أمام مشهدٍ من أعظم مشاهد ضفاف نهر الراين: «كان واحداً من هذه الأمكنة حيث نعتقد أننا نرى عملية خلقٍ ذنّب هذا الطاووس الفتان الذي ندعوه بالطبيعة»⁽¹⁸⁾. إذاً بمقدورنا القولُ بوضوح إنّ الطاووس كَوْنٌ مُصعّرٌ للاستجمالية الكونية.

هكذا بأكثر الأشكال تنوعاً، وأكثر الفُرَص تبايُنًا، وعند المؤلّفين الأكثر أجنبيّةً بعضهم عن بعضهم الآخر، نشهد توالّد تباذلٍ لا نهاية

Victor Hugo, *Le Rhin*, II, p. 20.

(18)

له بين الرؤية والمرئي. فكلُّ ما يُرى يرى. يكتب لامارتين (Lamartine) في غرازيللا (Graziella): «لا تَبني البروق لتلمع غير مصاريع نافذتي، مثل غَمَرات عينٍ من نارٍ على جُدرانٍ عُرفتِي»⁽¹⁹⁾. على هذا النحو، البرقُ الذي يُضيءُ ينظرُ.

لكن إذا كانت نظرة الأشياء عذبة قليلاً، وخطيرة قليلاً، وشرودة قليلاً، فهذه هي نظرة الماء. يقودنا امتحان الخيال إلى هذه المُفارقة: يأخذ الماء في خيال الرؤية المُعمَّمة دوراً غير مُتوقَّع. إذ إنَّ الماء هو العين الحقيقية للأرض. والماء هو الذي يحلُم في عيوننا. أُوليست عيوننا «هذه البُرْكة الصغيرة غير المُكتشفة من النور الساتل الذي وضعه الله في أعماقنا»⁽²⁰⁾. في الطبيعة، الماء هو الذي يرى، والماء هو الذي يحلُم. «البحيرة صنَّعت الحديقة. كلُّ شيءٍ يتألَّف حول هذا الماء الذي يُفكَّر»⁽²¹⁾. فَمَا إنَّ نستسلم لِسَطْوَةِ الخيال، مع قُوَى الحُلُم والتأمل المُجتمِعة حتَّى نُدرك عُمقَ فكرة بول كلوديل: «الماء كذلك هو نظرة الأرض، وجهازُها لِمُشاهدة الزمن...»⁽²²⁾.

VI

لِنَعُدْ، بعد هذا الاستطراد الماورائي، إلى خصائص علم نفس المياه، الأَبسط. فإلى ألعاب المياه الرقراقة، والمياه الربيعية العاكسة كُلُّها لِلصُّور، يَجِبُ أن يُضَافَ مَكُونٌ من مَكُونَاتِ شِعْرِ المياه: «الندَاوة». حين سنقوم بدراسة أساطير النِّقاء، سوف نجد ثَانِيَةً هذه الميزة التي تنتمي إلى حجم الماء. وسوف نرى أَنَّ هذه الندَاوة قُوَّةٌ

Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 245.

(19)

Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 229.

(20)

(21) المصدر نفسه.

(22) المصدر نفسه.

إفناظ. لكن علينا، منذ الآن، أن نُشير إليها؛ لأنّها تتصالح مع صُورٍ مُباشرةٍ أخرى. لذا يحتاج علم نفس الخيال إلى أن يُواجه جُملة المُعطيات المُباشرة للوعي الجمالي.

هذه النداءة التي نُحسّها ونحن نغسل أيدينا في الساقية، تمتدُّ «تنتشر»، وتستولي على الطبيعة بأكملها. نُدرِك على الفور أنّها نداءة الربيع. إذ لا يُمكن أن ترتبط صفةُ «ربيعي» بأيّ اسم بأقوى ممّا ترتبط بالماء. لا كلمة أطرى وقعاً على الأذن الفرنسية من كلمتي «مياه ربيعية» (eaux printanières). فالنداءة تُضمخ الربيع بمياهها الجارية: تُعطي قيمةً لفصل عودة الربيع كُلّه. وعلى نقض هذا، النداءة انتقاص قيمة في نطاقِ صُورِ الهواء. إذ إنّ هواءً ندياً يبذر البرد سلفاً. يُبرِّد حميَّة. هكذا يكون لكلّ صفة اسمها المُفضَّل الذي يحتفظ به الخيال الماديّ بِسرعة. «النداءة» بذلك صفةُ الماء. والماء هو، من نواحٍ ما، النداءة وقد تحوّلت إلى اسم. إنّ الماء يسمُّ مُناخاً شعرياً. وهكذا يضع في علاقةٍ جدليّةٍ كُلاًّ من الخضراء إيرلندا (Erin)، والصهباء اسكوتلندا (Ecosse)، يضعُ العُشبُ مُقابلِ الخُلنج (*).

ما دُمنا قد وجدنا الجذر الماديّ للمزيّة الشعرية، وما دُمنا قد وجدنا حقاً «مادة» الصِّفة، المادة التي يشتغل عليها الخيال الماديّ، فإنّ الاستعارات المُتجذّرة عميقاً تتطوّر من تلقاء نفسها. بينما القِيَم الشهوية - لا الإحساسات إطلاقاً - لكونها مُرتبطة بالماهيات، تُقدّم ضروباً من «التراسل» غير خادعة. وهكذا فالعُطورُ الخضراء، مثل المراعي، هي بوضوح عطورٌ نديّة؛ إنّها أجسادٌ نديّة ولا مِعة، أجسادٌ مليئة مثل جَسَدِ طِفْلٍ. ودعامة «التراسل» كُلّه هو «الماء البدائي».

(*) في الاشتقاق اللغوي كلمة Erin تعني الخضرة والسلام، و Ecosse التي تشير إلى الخُلنج، أي إلى الزهر البنفسجي الذي لا ينبت إلا في أرض رملية.

الماء الجسديّ، العُنْصُر الكونيّ. ثُمَّ إِنَّ الخيالُ المادّي يثق بنفسه حين يتبيّن القيمة الكائنِيّة للاستعارة. وبالمُقابل، الظاهراتِيّة، في الشّعر، عقيدةٌ عديمة القوّة.

VII

أُغْنِيَة النهر نديّة ورقراقةٌ هي أيضاً. ويَتَّخِذُ خريزُ المياه، بالفعل، وبشكل طبيعيّ تماماً، استعاراتِ التّداوِة والصّفاء. حيث تتلاقى المياه الضاحكة، والسواقي السّاخرة، والشلالات بيهجتها الصاخبة، في المناظر الأدبية الأكثر تنوعاً. هذه الضّحكات، والتغاريد هي، على ما يبدو، اللّغة الطفليّة للطبيعة. ففِي الساقية تتكلّم الطليعة الطفلة.

بصعوبةٍ نفصّل عن هذا الشّعر الطفلي. فالسواقي، عند شعراء عدّة، تلفظ بقبّعتها بهذه النعمة الخاصّة ذاتها لـ «حُجرة نوم الطفل» التي غالباً ما تحضّر النّفس الطفليّة في مقطّعين فقيرين بالحروف الصامتة : دادا، بوبو، لولو، كوكو. هكذا تُغني السّواقي في حكايات الأطفال التي يخترعها الأشخاص الكبار.

لكنّ هذا التّبسيط الزائد لِمَتَناعِمِ نقيّ وعميق، هذه الطفوليّة المُستَمَرّة، هذه الطّفالة الشعريّة التي هي عاهة كثير من الفصائد، ينبغي ألاّ تجعلنا نبخس حقّ قوّة المياه، ودُرس الحيويّة التي تمنحنا إيّاها المياه الجارية.

هذه البناييع الحُريجيّة، هذه «المياه الغابيّة» المخبوءة غالباً، نسمعها قبل أن نراها. نسمعها عند اليقظة، حين تخرج من الأحلام. كذلك يسمعها فاوست على ضفاف نهر بينيه^(*):

(*) Pénée : نهر في تساليا، يضُبّ في بحر إيجه.

تبدو الموجة كمثل ثغثة

وتُجيبُ الحوريات:

نحن نوشوش، ونُسْفِق،

ونُزَقِرُق من أجلك⁽²³⁾

(فاوست الثاني، المشهد الثاني، نهر البينه).

لكن هل يمتلك علم الأساطير هذا قوة حقيقية؟ يا لسعادة ذاك الذي توقظه نداوة أغنية الساقية، والصوت الواقعي للطبيعة الحية! لكل يوم جديد في نظره حركية الولادة. فانبجاس الفجر أغنية شباب، ونصيحة فتوة. فمن سيعيد لنا اليقظة «الطبيعية»، اليقظة في الطبيعة؟

VIII

ترتبط بشعر الانعكاسات المُصطنع بعض الشيء، جنسانيةً مرئيةً كُليةً، ومُدعيةً غالباً. جنسانيةً تتيح الفرصة لاستحضار ربّات الينابيع، والحوريات استحضاراً كُتبيّاً إلى حدّ ما. هكذا يتشكّل رُكامٌ من الرغبات والصّور، وعُقدةٌ ثقافيةٌ حقيقيةٌ يُمكن أن نُعيّنها، على نحوٍ مقبول، باسم عُقدة «نوزيكا»^(*). وفي الواقع فإنّ الحوريات، والديدان البحرية، وحوريات الغابات، وجنّيات الشجر، لم تُعد سوى صُورٍ مدرسيّة. ذلك أنّ بورجوازيّاً، وهو ينقل إلى الريف ذكريات المدرسة الإعدادية، ويستشهد بعشرين كلمةً إغريقيةً مُميّلاً نحو الحلق لفظ العلامة الفاصلة على حرف i، لا يتخيّل الينبوع من

[Johann Wolfgang von Goethe], *Le Second Faust*, IIe acte, *Le Pénée*. (23)

(*) Nausicaa: شخصية من شخصيات ملحمة الإلياذة، وهي التي استضافت

عوليس بعد أن غرقت سفينته.

دون الحورية، ولا الخليج المُظلل من دون ابنة ملك .

سوف نُميز بشكل أفضل «عقدة الثقافة» في نهاية هذا الفصل، بعد أن نكون قد تمكنّا من إعداد مُخطّط «الكلمات والصّور» في الرموز التقليدية. أمّا الآن فلنُعُد إلى تفحص المشاهد الواقعية التي هي أصل الاستعارات والخيال.

المرأة المُستحمة، كما يصفها الشعراء، أو يُوحون بها، وكما يُصوّرها الرّسّامون، غير موجودة في أريافنا. فالحمّام لم يُعد أكثر من رياضة. وهو، بوصفه رياضة، نقيض الحياء الأنثوي. إنّه، من الآن وصاعداً، حشدُ يهيء «مناخاً» للروائيين. ولا يعود قادراً على أن يُقدّم قصيدة حقيقية عن الطبيعة.

من جهة أخرى، الصورة البدائية، صورة المرأة المُستحيمة في الانعكاسات الساطعة، صورة زائفة. لأنّ المُستحيمة، وهي تُحرّك المياه، تُحطّم صورتها الخاصة. فمنّ يستحجم لا ينعكس. لا بُدّ للخيال إذاً من أن يتوسّل الواقع. وعندئذٍ يُحقّق رغبةً.

إذا ما الوظيفة الجنسية للنهر؟ إنها استحضار العُري الأنثوي. يقول المُتنزّه: ها هو ماء رقاق. يا للدقة التي يُمكن أن يعكس بها أجمل الصّور! ومن ثمّ، فالمرأة التي قد تستحجم فيه ستكون بيضاء فتيةً، وستكون، بمقتضى المنطق، عاريةً. ويستحضر الماء، من جهة أخرى، العُري الطبيعي، العُري الذي يستطيع الاحتفاظ بالبراءة. فضمن إطار الخيال، الكائنات العارية حقّاً، ذات الخطوط الانسيابية، تخرج دوماً من المُحيط. والكائن الذي يخرج من الماء انعكاسٌ يتجسّد شيئاً فشيئاً. إنّه صورة قبل أن يكون «كائناً». وهو رغبة قبل أن يكون صورة.

قياساً إلى بعض أحلام اليقظة، كلُّ ما ينعكس في الماء يحيل

سمةً أنثوية. وهاكم أنجع مثالٍ على هذا الاستيهام. بينما كان بطل جان بول^(*) (Jean Paul) يحلم على ضفة المياه، يقول فجأةً ومن دون أدنى شرح: «كانت قمم الهضاب والجبال ترتفع من وسط موج البحيرات الصافي لكانها مُستجمّات خارجت من الماء...»⁽²⁴⁾. بوسعنا أن نتحدّى أيّ واقعيّ، ولن نستطيع أن يشرح هذه الصورة. وبإمكاننا أن نسأل أيّ جغرافي: إن لم يُفرغ الأرض من أجل الأحلام، فلن تتوفّر له أبداً فرصة الخلط بين مظهر جباليّ، ومظهر أنثوي. إذ إن الصورة الأنثوية فرضت نفسها على جان بول من خلال حلم يقظة قائم على انعكاس. ولا نستطيع أن نأخذها بالحسبان إلاّ من خلال مُتعرّجات طويلة للشرح النفسي الذي نقترحه.

IX

البجعة في الأدب بديل من المرأة العارية. إنَّها العُريّ المُباح، البياض الناصع والظاهر مع ذلك. فعلى الأقلّ، الإوزات يُبحنّ أنفسهنّ للرؤية. والذي يعبد البجعة، يشتهي المُستجمّة.

سيُبين لنا مشهدٌ من فاوست الثاني بالتفصيل كيف أنّ الإطار يجعل الشخصية تنبثق، وكيف تتطوّر رغبة الحالم تحت أقنعة مُختلفة. هاكم هذا المشهد الذي سنقسّمه إلى ثلاث لوحات: المنظر - المرأة - البجعة⁽²⁵⁾.

أولاً المنظر غير المسكون:

(*) جان بول هو الاسم الفني للكاتب الألماني يوهان بول فريدريك ريجتر (1763 - 1825).

Jean Paul, *Le Titan*, trad. Chasles, vol. 1, p. 36. (24)

[Johann Wolfgang von Goethe, *Faust*, 2e partie, acte II, traduction de (25) Jacques Porchat], p. 342.

«تنساب المياه عبر نداوة الأدغال الكثيفة، المهتزة بهدوء. لا تضج أبداً، لا تكاد تجري، ومن كل جانب، يجتمع ألف ينبوع في حوض صافٍ، ولامع، مسطح، ومُجَوَّف من أجل الحمام». يبدو إذن أنَّ الطبيعة شكّلت تجاويف لإخفاء المُستجمّات. وعلى القُورِ يعمرُ، في القصيدة، الفضاء المُجَوَّف والثَّدي، وفق قانون خيال المياه. ها هي إذا اللوحة الثانية: «يا لها من وجوه نساء مُزهرة شابة، مكشوفة للعين المفتونة، ضاعفتها المرأة السائلة! إنهنَّ يستحممن معاً بابتهاج، ويسبحن بجسارة، ماشيات بوجَلٍ، وتأتي أخيراً الصيحات والنزاع في الماء!».

آنذاك تتكثف الرغبة، وتتحدّد، وتستبطن. لا تعود مُجرّد بهجة عيون؛ لأنّ الصورة السائلة الحيّة تُحصّر ذاتها: «كان من الممكن أن تكفيني هاتيك الجميلات. كان على عيني أن تبتهج هنا، ومع هذا، تمضي رغبتني إلى الأمام أكثر فأكثر؛ تخترق نظرتي بعمق حتى هذه الخلوة. وأرفّ الخُصرة السميكة يحجبُ الملكة النبيلة». والحالُ يتأمل حقاً ما هو محجوب؛ ومما هو واقعيّ يتدع سراً خفياً. إذن تتبدى صور «الغلاف». نحن الآن في نواة الاستيهام. والثَّواة المغطاة جيّداً ستتكاثر، وتُجمّع الصور الأنأى. إذاً ها هو أولاً البجع، ثمّ البجعة:

«يا للعجب! تأتي البجعات إلى السباحة في مكان خلوتهنّ، بحركاتٍ نقيّة مهية: تندفع هادئة، رقيقةً وأنيسة. غير أن الرأس والمنقار يتحرّكان كما بدافع الزهر والمُجاملة... ويظهر أنّ واحدة منها على الأخضر تُقدّم عُقْفها بِجُرأة، وتُبجر سريعةً بين البجعات الأخريات؛ ينتفخ ريشها، وتتقدّم، دافعةً الموج على الموج، صوب المأوى المُقدّس».

لقد وضع غوته نقاط التعليق - النادرة جداً في الكتابة الألمانية -

في أماكنها المناسبة⁽²⁶⁾. نقاط التعليق، كما هي الحال غالباً، تُحلّل نفسية النصّ. إذ تُعلّق ما ينبغي ألا يُقال علناً. وقد سمحنا لأنفسنا بأن نحذف من ترجمة «بورشا» نقاط التعليق العديدة غير الموجودة في النصّ الألماني، والتي أُضيفت للإيحاء بمُراوغات لا قوّة فيها، ولا حقيقة، ولا سيّما إذا قورنت بالمُراوغة التي يتطلّبها التحليل النفسي. من جانبٍ آخر، لن يصعب على أيّ مُبتدئ في التحليل النفسي أن يدرك، في هذه الصورة الأخيرة للبجعة، ملامح «ذكورية». وصورة البجعة، مثل كلّ الصّور الفاعلة في اللاشعور، صورةٌ خُشّي. البجعة أنثويّة في تأمل المياه اللامعة، وذكورية في إثبات الفِعل^(*). فالفِعل، في منظور اللاشعور، إثباتٌ فِعل. وقياساً إلى اللاشعور، ليس ثمة إلا فِعل... فعلى الصورة التي توحى بالفِعل أن تتطوّر، داخل اللاشعور، من الأنثوي إلى الذكوري.

إذا تُوفّر لنا صفحة فاوست الثاني (*Second Faust*) مثلاً رائعاً عمّا ندعوه «صورةً كاملة»، أو بصيغة أفضل، صورة مُفعّلة بشكل كامل. في بعض الأحيان يُراكمُ الخيال الصّور باتجاه الشهويّة. يتغذّى أولاً من صوّر بعيدة، ويحلّم أمام بانوراما عريضة؛ ويفصل منها لاحقاً، موقعاً سرّياً حيث يجمع صوراً أكثر إنسانية. وبذلك يمضي من متعة العيون صوب رغباتٍ أكثر خصوصية. وفي النهاية، في أوج حلّم الإغراء، تغدو الرّؤى غاياتٍ جنسية. إذ توحى بأفعال. وعندئذٍ

(26) بيت رقم 7300 و7306، منشورات هرمان بوهلو فيمار (Hermann Bohlau) (Weimar، 1888).

(*) L'Action: مُصطلح مُستخدَم في ميادين عدّة، وترجمته إلى اللغة العربية مُتطابقة غالباً مع ترجمة مُصطلح (Acte)، مع أنّ الأوّل يُعادل، في الفلسفة - في حدود ما نعلم - الوجود بالفعل، والثاني الوجود بالقوّة. ويظهر أنّ باشلار يُقابل بين المعنيين في هذا السياق. لذا اعتمدنا كلمة «إثبات الفِعل» التي تعني أنّ في صورة البجعة ذكورة كاملة تؤهلّها للتطوّر من الأنثويّة إلى الذكورة.

«ينفتح الرّيش، وتتقدّم البجعة باتجاه المأوى المقدّس...».

ستقدّم خطوةً أخرى في التحليل النفسي، فربّما سنفهم أنّ غناء البجعة قبل أن تموت قد يشرح نفسه باعتباره أيّمان العاشق البليغة، مثل الصّوت الحارّ للغاوي قبل اللحظة المهمّة، قبل هذه الكلمة المحتومة على الإثارة إلى حدّ أنّها حقّاً «موتٌ عاشق».

إنّ غناء البجعة هذا، غناء الموت الجنسي، غناء الرغبة المُثارة التي ستجدّ هدأتها، لا يظهر إلّا نادراً في دلالاته العقديّة. لم يعد له وقعٌ في لاشعورنا؛ لأنّ استعارة «غناء البجعة» استعارةٌ مهترئةٌ مثل غيرها. لقد سحقناها تحت ثقل رمزيّة مُفتعلة. فحين تُغني بجعة لافونتين (La Fontaine) أغنيّتها الأخيرة تحت سكّين الطاهي، يتوقّف الشّعور عن الحياة، وعن التأثير، ويفقد دلّالته الخاصّة إمّا لصالح رمزيّة اصطلاحية، وإمّا لصالح دلالةٍ واقعيّةٍ بالية. كُنّا لا نزال نساءل، في العصر الذهبي للواقعيّة، عمّا إذا كانت حنجرة البجعة تسمح بغناء حقيقي، وحتى بصرخة احتضار. واستعارة غناء البجعة غير قابلة للشرح، لا من جانب الاصطلاح ولا من جانب الواقع. ويجب، مثلما يتصلّ بكثير من الاستعارات الأخرى، البحث في اللاشعور عن بواعث شرح ما. فصورة البجعة، إذا صحّ تفسيرنا العام للانعكاسات، هي دوماً «رغبة». ومنذُ تُغني لكونها «رغبة». والحال أنّه لا وجود إلاّ لرغبةٍ واحدةٍ تُغني وهي تموت، وتموت وهي تُغني، إنّها الرغبة الجنسيّة. غناء البجعة هو إذا الرغبة الجنسيّة في ذروتها.

تفسيرنا مثلاً، على ما يبدو لنا، هو وحده الذي يُمكن أن يشرح جملة ضروب الجرّس والشعرية في هذه الصفحة النيّشويّة⁽²⁷⁾.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *La Naissance de la tragédie*, trad. de (27)
l'allemand par Geneviève Bianquis ([Paris]: Gallimard, 1940), p. 112.

فالأسطورة التراجيدية «تدفع عالم الظواهر إلى حدّ نفْي ذاته، والبحث
من الدخول في رَجَم الواقع الحقيقي الأُوحد، حيث يبدو، مثلما
بدو لِـ«إيزوت»، أنه يُدندن أغنية البجعة هذه:

في الماء المُتموّج

ليُبحر المِلدّات

في الانكسار الصّاجِبِ

لِلأمواج المُعطّرة

في الوحدة الموّارة

لِلنبْض الكوني

تَنغِمِرُ - تَهْرُبُ

في قَلْبِ اللاوعِي - شهوةٌ سامية!

إذا ما هذه التضحية التي تُنهي الكائن بابتلاعه في الأمواج
العطرة التي توحدّه مع كونٍ نابض على الدوام، ويترجّح مثل البحر؟
وما هذه التضحية المُسكِرة كائنًا لا يعي، في الوقتِ نفسه، هلاكه
وسعادته - ويُغني؟ لا، ليس هذا موتاً نهائياً. إنّه موتٌ مساءً واحد.
إنّه رغبةٌ مُشبّعة سيُشهد ولادتها صباحُ ألّق، مثلما يُجدّد النهار صورة
البجعة المُنتصبّة على المياه⁽²⁸⁾.

(28) ربّما تمكّنّا في البجعة من اكتشاف سِرّ صهر نرجسية الحُبّ ونرجسية الموت
العاشق. يقول كلود لويس إيسْتيف (Claude-Louis Estève) بشكْلِ تركيبي في بحثه عن
«الارميه» (Mallarmé).

«البجعة عند مالارميه، تهزّ للجمال والتّلف النرجسي عُنفها (وليس رجليها) الاحتضار

X

لكي تمتلك عُقدةً مثل عُقدة البجعة التي صُغناها توّاً، كمايَل قوَتها المُشعرنة، وينبغي أن تؤثر «سريّاً» في قلب الشاعر، ويجب على الشاعر المُتأمل طويلاً البجعة على سطح الماء، ألا يعرف هو نفسه أنه يرغب في مُغامرة أخرى أكثر رِقّة. هذه هي، في رأينا، حال حُلُم يقظة غوته.

بُغية التشديد على طبيعية حُلُم يقظة فاوست، سَنُعارضه بمثال ثانٍ حيث تبدو لنا الرموز معلومةً بوضوح، ومجموعة بلا إتقان. سوف نشهد، في هذا المثال، نشاط هذه النزعة الهيلينية من التفاهة المُميزة لِعقد الثقافة. إذ إنَّ صُهر الرغبة والرمز لا يَتِم فيها، وليس للصورة البدائية حياتها الخاصة، فقد حاصرتها في وقتٍ مُبكرٍ جداً ذكرى عِلْم أساطير معلوم. سوف نستعير هذا المِثال من إحدى القصص القصيرة التي جمعها بيير لُويس (Pierre Louys) تحت عنوان *غروب الحورينات*⁽²⁹⁾. يحوي هذا الكتاب صفحات جميلة جداً. ونحن لا ندّعي هنا أننا نُقوّمه من وجهة نظر أدبية.

في قصّة ليدا(*) أو إطرء الظُلُمات السعيدة⁽³⁰⁾ (*Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*)، تكشف عُقدة البجعة مُباشرةً

= الأبيض، أو في النهاية، تبقى دوماً، وهي حاملة في الماء، الفني والبدعي، انظر: Claude- Louis Estève, *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire* [(Paris: Vrin, 1939)], p. 146.

Pierre Louys, *Le Crépuscule des nymphes*, [collection des lettres; no. 1, (29) édition collective originale (Paris: Editions montaigne, 1925)].

(*) Lèda، هي في الأسطورة الإغريقية، زوج ناتدار. أحبها الإله زُيوس الذي اتخذ شكل بجعة، وفتنها. أنجبت منه توأماً ذكراً (كاستور وبوليكس)، وتوأمًا أنثى (هيلانة وكليمانترا، زوجة هيكتور قائد الحرب على طروادة).

(30) حافظنا في الاستنهادات على قواعد الإملاء التي استخدمها المؤلف.

ملاحمها الإنسانية، الإنسانية بإفراط. بينما «صُور الغلاف» لا تقوم بدورها. إذ نرى داخلها بوضوح شديد. إنَّ قارئاً شهوانياً مخدومٌ على الفور، مخدومٌ مباشرةً. «كان العصفور الجميل أبيض مثل امرأة، فتاناً وزهرياً مثل الثور»⁽³¹⁾. لكنَّ الطائر الأبيض مثل امرأة، بمُجرد أن يدور حول الحورية و«ينظر إليها جانبياً» يكون سلفاً قد تخلَّى عن كُلِّ قيمةٍ رمزية. آنذاك يقترب من ليدا⁽³²⁾. وحين كانت البجعة «شديدة القُرب امن ليدا»، اقتربت أيضاً، وإذا انتصبت على قائمتيها الحمراءوين العريضتين، مدّت إلى أقصى ما تستطيع الرشاقة المتموجة لعُنُقها، أمام الفخّذين الفتيّين المائلين إلى الزُرقة، حتى الشنية الناعمة على الورك. احتضنت يدا ليدا المُندهشتان الرأس الصغير بعناية، وغمرته بالمُداعبات. كان الطائر يقشعرُ بِمجامع ريشه. كان يضغط بجناحه العميق ناعِم الملمس، ساقِيها العاريتين ويطويهما. تركت ليدا نفسها تسقط على الأرض». وبعد صفحتين، كلَّ شيء يُستهلك: «كانت ليدا تنفتح على الطائر مِثْلَ زهرة نهرية زرقاء. كانت تُحسُّ بين رُكبتَيها الباردتين حرارة جَسَدِهِ. وعلى حين غرّة صرخت: آه... آه... وارتعش ذراعاها ارتعاشة غُصْنَيْن ذابِلَيْن. كان المنقار قد اخترقها بفضاعة، وكان رأس البجعة يتحرّك داخلها بغضبٍ عنيف، لكَأَنَّهُ كان يأكل أحشاءها مُتَلَذِّذاً».

فقدت صفحات مثل هذه لُغزَها كُلَّهُ، ولا حاجة لها بِمُحلّل نفسياني لكي يشرحها. لأنَّ البجعة هنا توريّةٌ عديمة النّفع كُلّيّاً. لم تُعد قاطنةً مياه. ولا صفةً لليدا في صورة «زهرة نهرية زرقاء». وليست أيّ زينةٍ مائية في مكانها. وعلى الرغم من الموهبة الأدبية الكبيرة لبيير لويس، فإنَّ قصّة ليدا لا تمتلك قوّةً شعريّة. هذه القصّة القصيرة،

Pierre Louÿs, *Lêda ou la louange des bienheureuses ténèbres*, p. 21. (31)

(32) المصدر نفسه، ص 22.

ليدا أو إطراء الظلمات السعيدة، تفتقر إلى قوانين الخيال المادي الذي ينبغي أن تكون الصور المتنوعة مُرتبطة بصورة أصلية. قد تتمكن، في صفحات كثيرة أخرى لبيير لويس، من أن نجد أمثلة على نزعة العُري الأدبي هذه مخبوءة تحت صورة البجعة. ففي كتابه نفس، يكتب بيير لويس، من دون تحضير، ومن دون ابتهاج، ومن دون إحياء بأي شيء، لا بالطائر الجميل ولا بالماء العاكس⁽³³⁾: «كانت أراكولي تجلس عارية في الدرج الأعلى لُصوانها من الطراز الإمبراطوري، وكانت تبدو أنها ليدا البجعة النحاسية الصفراء الضخمة التي تلمع على القفل». هل تجدر الإشارة أيضاً إلى أن أراكولي كانت تتحدث إلى عاشقها: «الذي رُبما ما كان يموت بين ذراعها إلا كي ينبعث دوماً أجمل ما يكون»؟

الفنون الشعبية، هي أيضاً، متأثرة بـ«نزعة عُري البجع». فلنورد أسطورة واحدة حيث نزعة العُري هذه تُقدّم نفسها من دون سُحنة أسطورية: «كان شاعرٌ شابٌ من جزيرة أويسان يحرس قطيعه على طرف مُستقع، وإذا أدهشهُ أن يرى بجعات هاجعات فيه، وإذا كانت تخرج منه شاباتٌ جميلات عاريات، أثنين، بعد الحمام يستعدن جلودهن ويطنرن، حكى لجذته ما رآه، فقالت له إنهن «بنات - بجعات»، وإن من يصل إلى الاستيلاء على ثيابهن، يُجبرهن على حمله إلى قصرهن الجميل المعلق في الغيوم بأربع سلاسل من الذهب». إن سرقة ثياب المُستجِمات مُزاح صبيان سيئين! ففي الأحلام غالباً ما نُعاني من هذه الحوادث المُزعجة. والبجعة هنا هي، بالمعنى الكامل للكلمة، رمزُ الغلاف. فالبنات - البجعة تنتمي بالحري إلى حلم اليقظة لا إلى أحلام ليلية. ولأدنى ذريعة، تظهر في حلم يقظة المياه. يُشير إليها أحياناً ملمحٌ واحد، مما يُبرهن على طابعها

الْمُنْتَظَم. هكذا تظهر في حلم من أحلام جان - بول حيث تتراكم
الوانٌ بيضاء ناصعة، بجعات بيضاء، أذنانها مفتوحة مثل أذرع». ⁽³⁴⁾
هذه الصورة، في شكلها الأولي، تتحدث عنها طويلاً. تحمل
طابع خيالٍ دافعي، أي طابع خيالٍ يجب إدراكه بوصفه دافعاً:
الأذنان التي هي أذرعٌ مفتوحة تدلّ على سعادة الأرض. إنها الصورة
المنافضة لصورة الأذرع التي هي أجنحة تحملنا إلى السماء.

XI

يُمْكِنُ أَنْ يُفْهَمَنا مثال «البجعة» لبير لويس، في إفراط شُحنته
الأسطورية، المعنى الدقيق لـ «عقدة الثقافة». فغالباً جداً ما ترتبط
عقدة الثقافة بثقافة مدرسية، أعني بثقافة تقليدية. ولا يبدو أن بير
لويس ملكٌ صَبَرَ علامةً مثل باولوس كاسل ⁽³⁴⁾ (Paulus Cassel) الذي
اقتطف الأساطير والحكايات من آدابٍ عديدة لكي يقيس، في آنٍ
واحد، وحدة رمز البجعة، وتعدّه. لجأ بير لويس إلى علم
الأسطورة المدرسي لكي يكتب قصته القصيرة. لن يستطيع أن يقرأها
سوى مُبتدئين بالمعرفة «المدرسية» للأساطير. لكن إذا شعر القارئ
بالاكتفاء، يبقى اكتفاؤه مغلوطاً. لأنه لا يعرف إن كان يُحبُّ
المضمون أم الشكل؟ ولا يعرف إن كان يُسلسل صوراً أم انفعالات؟
إذ غالباً ما تُجمَع الصور من دون الاهتمام بتطورها الرمزي. والذي
يتحدث عن ليدا، لن يتحدث عن البجعة وعن البيضة. القصة نفسها
ستجمع الحكايتين، من دون أن تخرق الخصيصة الأسطورية للبيضة.
الفكرة في قصة بير لويس تُراود حتى ليدا التي «كان بإمكانها أن
تشوي البيضة في الرماد الحارّ، مثلما رأت الناس الخرافيين (الساتير)
يفعلون». في ما تبقى، نرى أن عقدة الثقافة غالباً ما تفقد الاتصال

Paulus Cassel, *Der Schwanin Sage und Leben* [(Berlin: [n. pb.], 1872)]. (34)

بِالعُقْد العميقة والصادقة. فهي، بالمقابل، رديفٌ تقليدٍ أسيءَ فهمه، أو، بالمعنى ذاته، رديفٌ تقليدٍ ساذجِ العقلنة. إنَّ التبَحُّر التقليدي، كما أحسنت إظهاره السيدة ماري دلكور⁽³⁵⁾ (Marie Delcourt)، يفرض على بعض الأساطير روابط عقلية ونفعية لا تحويها.

إذاً سوف يقتضي التحليل النفسي لعقدة ثقافية، الفصل الدائم بين ما «نعرف» وما «نحس»، مثلما يقتضي تحليل الرمز الفصل بين ما نرى وما نرغب. يُمكننا، بهذا الحل، أن نتساءل عما إذا كانت القوى الرمزية لا تزال تُنعش رمزاً قديماً، كما يُمكننا أن نستحسن التحويلات الجمالية التي تُنعش أحياناً صُوراً قديمة.

هكذا يُمكن لعقد الثقافة التي تناولها شعراء حقيقيون، أن تُنسي أشكالها الاصطلاحية. يُمكنها آنذاك أن تدعم صُوراً ظاهرية التناقض. هذا ما سوف تكونه صورة «ليدا من دون بجعة لـ غابرييل دانونزيو (Gabriele D'Annunzio)». ها هي صورة المُنطلق⁽³⁶⁾: «في الوقت الحاضر، ليدا من دون البجعة، كانت هنالك، ملساء إلى حدٍّ أنه لم تكن في باطن كَفْها تقاطيع، حقاً، لقد صقلتها مياه الأوروتاس»^(*). تتجلى البجعة جمالاً صاغته المياه، وصفله التيار. وأطالما اعتقدنا أنَّ البجعة كانت أول نموذج للمراكب، والمظهر الأفضل للقارب الصغير. ولعلَّ الأشرعة نسخت المشهد النادر للأجنحة المرفوعة في النسيم.

Marie Delcourt. *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans* (35) *l'antiquité classique*, bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège; fascicule LXXXIII (Gembloux: Impr. J. Duculot; Liège: faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938), passim.

Gabriele D'Annunzio, *La Leda sans cygne: Récit de la lande*, trad., (36)

p. 51.

(*) Eurotas: نهر في لقواتيا الإغريقية، بُنيت على ضفافه مدينة إسبارطة.

لكنّ نقاء الخطوط وبساطتها التي تبدو أنها العلة الأولى لاستعارة دانونزيو، تتطابق مع خيالٍ مُفَرِّطٍ الشكلية. فبدءاً من اللحظة التي تعرّض فيها البجعة نفسها على الخيال، بوصفها شكلاً، يجب أن يتفجّر الماء، وعلى كلّ ما يُحيط بالبجعة أن يتبع دافع الخيال المادي للماء. فلتتبع، في هذا الاتجاه نفسه، احتدام التحولات التي تُشغّل شِعْر غابرييل دانونزيو. إذ لا تظهر المرأة في الماء، بل تبدو محوطةً بكلابها السلوقية البيضاء. غير أنّ المرأة جميلة ومرغوبة إلى حدّ أنّ رمز ليدا والبجعة الخليط سيتكوّن حتى على الأرض⁽³⁷⁾: «لا يزال إيقاع الاستعارة القديم يجري عبر العالم». سيتفجّر الماء في كلّ مكان، في الكائن وخارج الكائن. «كانت المرأة الشابة تبدو أنّها استرجعت، وأُعيد خلقها في شباب الطبيعة، وأنّ ينبوعاً يسكنها، يفور مُقابل بلّور عينيها. كانت هيّ ينبوعها الخاص، نهرها وشاطئها، وظلّ الدّلب، ووشوشة القصب، ونعومة الرّيد؛ حيث هاجمتها طيورٌ كبيرة بلا أجنحة؛ أكيد أنها كانت، حينما تمُدُّ يدها إلى واحدٍ منها، وتُمسِكُه بعنقه المُغطّى بالرّيش، تُردّد بالضبط حركة ابنة ثيستوس^(*) (Thestios). كيف تُوصَف بأفضل من هذا مثولية «ماءٍ مُتخيّل»؟ ثمّة كلابٌ وامرأة - تحت سماءٍ إيطالية، على أرضٍ إيطالية، ها هو المعلوم. ومع ذلك، ها هيّ، وراء صورة بجعة غائبة، ممحوّة، افتراضية ترفض أن تُسمّيها، صورة ماءٍ ليدا من دون بجعة تقتحم المشهد، تغمر الشخصيات، وتحكي بطبيعة الحال حياتها الأسطورية. سيكون حُكمنا رديئاً على صفحات كهذه إذا ما رجعنا إلى مُجرّد «تداعي أفكار»، وإلى «تداعي صُور». فالأمر أمرٌ انطلاقة أكثر مباشرة، أمرٌ إنتاجِ صُورٍ مُتجانسةٍ بِعمقٍ لأنّها تُشارك في واقعٍ أصلي للخيال المادي.

(37) المصدر نفسه، ص 58.

(*) أي ليدا التي أغراها الإله زيوس.

XII

الصُّور الفاعلة فاعلية صورة البجعة، مُعرّضة لِضروبِ التَّعَاطُفِ كُلِّهَا، مثلما تحدّثنا عن نرجسية كونيّة، بإمكاننا، في صفحاتٍ عدة أن نتبيّن بجعة كونيّة. يقول بيير رفردي (Pierre Reverdy): تنزع المأساة الكونية والمأساة البشرية إلى أن تتعادلًا⁽³⁸⁾. إذ تعتقد الرغبة العارمة أنّها كونيّة .

سوف نجد، في موضوع البجعة التي تعكسها المياه، مثلاً عن هذا التصعيد من خلال الهاتل، في كتاب البجعة الحمراء (Le Cygne rouge) الذي ألفه ألبرت تيبوديه (Albert Thibaudet) في فترة شبابه. هذه (أسطورة مأساوية)، أسطورة شمسية مُتطوّرة⁽³⁹⁾: في عُُمُقِ الآفاق العسقية تيسط البجعة تحدّثها الخالد... إنّها ملكة الفضاء... ويُعْمَى على البحر كعبد أمام عرشها الصافي... ومع ذلك فهي مخلوقة من الكذب مثلما أنني مخلوق من لحم ودم...». هكذا يتكلّم المُحَارِب، والمرأة تُجيب⁽⁴⁰⁾: «غالباً ما كانت البجعة الحمراء تنساب وثيدة، جاثمة على هالة من الصّدْف الوردية، بينما يسحب ظلّها على الأشياء سِماطاً طويلاً من الصّمت... وتسقط انعكاساتها على البحر مثل لُمس القبلات». الصُّور مُترابطة على الرغم من الشخصيَّتين اللتين تعيشان على الرمز. يعتقد المُؤلّف أنّ هذه الصُّور ثلاثيّة القوّة الحربية. وفي الواقع فإنّ البراهين الجنسية فائضة: البجعة هي المرأة المراد امتلاكها، واقتحامها. إذاً الأسطورة التي بناها تيبوديه أجودُ مثال على الثنائية الرمزية: رمزية بانّحاء الصُّور

Pierre Reverdy, *Le Gant de crin* [(Paris: Plon, [s. d.]), p. 41. (38)

Albert Thibaudet, *Le Cygne rouge, [mythe dramatique en 3 actes, un* (39)

prologue et un epilogue (Paris: Mercure de France, 1897)], p. 175.

(40) المصدر نفسه، ص 176.

المعلنة صراحةً، ورمزية باتجاه الصور ودلالاتها الجنسية. وإذا ما عشنا هذه الثنائية الرمزية جيداً، تكون لدينا الانطباع بأن النظر يُراكم الصور كما يُراكم القلب الرغبات. أي أن الخيال الشعوري يُكمل خيال الأشكال. وكم تتعاطم الرؤى حين تستمد الرمزية قواها من القلب نفسه! يبدو إذاً أن الرؤى تُفكر». وفي مؤلفات مثل البجعة الحمراء نشعر أن التفكير استمراراً للتأمل. لهذا تتعمم الاستعارات. ولهذا تغزو السماء.

يُعطي كارل. ج. يونغ (C. G. Jung)، من جهة أخرى، حُججاً عدة تسمح لنا بأن نفهم، على الصعيد الكوني، سبب أن البجعة، في آن معاً، رمز نور على الماء، ورمز نشيد الموت. إنها حقاً أسطورة الشمس المُحتضرة. فالكلمة الألمانية Shwan مُشتقة من الجذر Swen مثل Sonne: شمس ونعمة⁽⁴¹⁾، وفي صفحة أخرى⁽⁴²⁾ يستشهد يونغ بقصيدة يوصف فيها موت البجعة المُغنية كأنه اختفاء تحت المياه:

فوق الحوض تُغني البجعة

تنساب طويلاً وعرضاً

وتُغني بصوتٍ يخبو رويداً رويداً

تغوص، وتلفظ نفسها الأخير

قد نجد بسهولة أمثلة أخرى عن استعارة البجعة المُرتقية إلى

Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (41)

[=*Wandlungen and Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Montaigne, 1927)], p. 331.

(42) المصدر نفسه، ص 156.

المستوى الكوني. فالقمر، كما الشمس، يُمكن أن يستحضر هذه الصورة. تلك هي حال صورة لجان - بول (Jean Paul): «كان القمر، هذه البجعة السماوية الجميلة، يُنزه ريشه الأبيض من فيزوف إلى قِمة السماء...»⁽⁴³⁾. على العكس، البجعة، في نظر جول لافورغ (Jules Laforgue)، بديل القمر خلال النهار⁽⁴⁴⁾.

كتب لافورغ أيضاً في الأخلاقيات الأسطورية⁽⁴⁵⁾: «تفرش البجعة جناحيها، وبينما تصعدُ باستقامة في ارتعاش مهيب مُبتكر، تُقلع فاتحةً أسرعّها، وفي الحال تمّحي فيما وراء القمر. «أوه، يا لها من طريقةٍ جليّة في حرقٍ مراكبها! ياللّعروس النبيلة!».

هذه الصور المُبعثرة كلّها، التي قلّما يشرحها مذهبٌ واقعيٌّ للاستعارة، لا نتوحد حقاً إلا من خلال شُعُر الانعكاسات، ومن خلال واحدٍ من الموضوعات الأكثر جوهرية لشعر المياه.

Jean Paul, *Le Titan*. vol. 2, p. 129

(43)

Jules Laforgue, [*Lettres à un ami, 1880-1886* (Paris: Mercure de France, (44) 1941)], p. 432.

Jules Laforgue, *Moralités légendaires*. p. 115.

(45)

الفصل الثاني

المياه العميقة — المياه الراكدة — المياه الميتة —

«المياه الثقيلة» في أحلام يقظة إدغار بُو

«يجب أن نحزر من هو الرسام حتى نفهم الصورة»⁽¹⁾.

I

إنَّها لفائدةٌ كبرى، لِعَالِمِ نفس يدرس ملكةً مُتَغَيِّرةً، ومُتَحَرِّكةً، ومُتَنَوِّعةً مثل الخيال، أن يلتقي شاعراً، عبقريةً موهوبةً بأندر الوحدات: وحدة الخيال. إدغار بُو هو ذاك الشاعر، وتلك العبقرية. إذ تُخفي وحدة الخيال عنده أحياناً بناءات ذهنيةً، حُبَّ الاستنتاج المنطقي، والادِّعاء بامتلاكِ فكرٍ رياضي. وجسُّ الدعابة الذي يتطلَّبه قراء المجلات المُنَوِّعة الأنجلوسكسون يُغَطِّي ويُخفي، في بعض الأحيان، النغمة العميقة لِحُلْمِ اليقظة المُبدِع. لكنَّ حالماً يستعيد الشَّعر حقوقه، وحرَّيته، وحيَّاته، يستعيدُ خيال إدغار بُو وحدته الغريبة.

Friedrich Wilhelm Nietzsche, *Schopenhauer*, p. 33.

(1)

لقد اكتشفت السيِّدة بونابرت، في تحليلها الدقيق والعميق لأشعار إدغار بُو وقصصه، الباعث النفسي المُهمِّين لهذه الوحدة. وبرهنت على أنَّ وحدة الخيال هذه كانت وفاءً لِذِكْرِ لا تُنسى. ونحن لا نُدرِك كيف نستطيع أن نُعمِّق استقصاء انتصر على سوابق المريض كُلِّها، ونفد إلى ما وراء علم النفس المنطقي والواعي. إذاً سوف نستخدم من دون حساب الدروس النفسية المجموعة في كتاب السيِّدة بونابرت.

لكن، نعتقد أننا، إلى جانب هذه الوحدة اللاشعورية، قادرون على أن نُميِّز في مؤلِّفات إدغار بُو وحدة وسائل التعبير، ونعمة الفعل التي تجعل من المؤلِّف «أطراداً مُبتكراً». إذ دائماً ما تمتلك المؤلِّفات الكُبرى هذه العلامة المُزدوجة: علُّم النفس يجد لها مكاناً خفياً، والنقد الأدبي يجد لها فعلاً أصلياً. لا شك في أنَّ لغةَ شاعرٍ كبير مثل إدغار بُو لغةٌ ثريَّة، لكنَّ لها مراتب. فالخيال يُخبئ، تحت أشكاله الكثيرة، ماهيَّة مُفضَّلة، ماهيَّة فاعلة تُحدِّد وحدة التعبير ومرتبته. ولن نجد عناء في البرهان على أنَّ المادَّة المُفضَّلة عند بُو هي الماء، أو، بتعبير أصح، ماء خاص، «ماء ثقيل»، أعمق، و(أموث)، وأنَّعسُ من كُلِّ المياه النائمة والميتة والعميقة التي نجدها في الطبيعة. الماء في خيال بُو تفضيلٌ، نوعٌ من الماهيَّة، الماهيَّة الأتم. سوف يتمكَّن الشعر وحلُّم اليقظة عند إدغار بُو من إفادتنا في تمييز عنصرٍ مهمٍّ في هذه «الكيمياء الشعريَّة» التي تعتقد أنَّها قادرة على دراسة الصُّور بأنَّ تُثبِّت لِكُلِّ منها جِملُها من حلُّم اليقظة، ومن مادَّتها الحميمة.

II

لئن لم نخش أن نبدو وثوقيين أكثر من اللازم، فذلك لأنَّ لدينا

تَوّاً اختِيارَ اختِيارٍ مُعَيَّن. ذَلِكَ أَنَّ قَدَرَ صُورِ المِياهِ عِندَ بُوِ يَتَّبَعُ بِالصُّبُطِ
قَدَرَ حُلُمِ اليَقْظَةِ الأساسِ، الَّذِي هُوَ حُلُمُ يَقْظَةِ المَوْتِ. وَبِالفِعْلِ، ما
أَظْهَرَتْهُ السَّيِّدَةُ بونا بَرْتِ بِجَلَاءٍ كَامِلٍ هُوَ أَنَّ الصُّورَةَ المُهِمِّينَةَ عَلى شِعرِ
بُو، هِيَ صُورَةُ الأُمِّ المُحْتَضَرَةِ. فَالمُحِبُّونَ اللُّواتِي يُحْيِيهِنَّ المَوْتَ
جَمِيعاً: هِيلَانَةُ، وَفَرانْسِ، وَفَرَجِينِيَا، يُجَدِّدُنَ الصُّورَةَ الأَوَّلَى،
وَيُنْعِشْنَ الأَلَمَ البَدَنِيَّ، الأَلَمَ الَّذِي أَثَّرَ أَبَداً فِي اليَتِيمِ الشَّابِّ. إِنَّ
الإنْسَانِيَّ، عِندَ بُو، هُوَ المَوْتِ. وَالمَنْظَرُ أَيْضاً - سَوفَ نُبَيِّنُ هَذا
لَا حِيقاً - مَرهُونٌ بِالحُلُمِ الأساسِ، بِحُلُمِ اليَقْظَةِ الَّذِي لا يَبْقى يَرى مِنْ
جَدِيدِ الأُمِّ المُحْتَضَرَةِ. وَهَذا الِارتِهانُ بَناءٌ إِلَى حَدٍّ أَنَّهُ لا يَتطابَقُ مَعَ
أَيِّ شَيْءٍ واقِعِيٍّ. وَفِي الواقِعِ فَإِنَّ إيلِزابِيثَ، أُمَّ إدْغارِ بُو، بِوصفِها
صَدِيقَتَهُ هِيلَانَةَ، وَفَرانْسِ، أُمَّهُ بِالتَّبَنِّيِّ، وَفَرَجِينِيَا، زَوجَتَهُ، ماتَتِ فِي
سَريرِها مَوتاً مَدَنِيّاً. تَوجَدَ قَبورُهُنَّ فِي زاوِيَةٍ مِنَ المَقْبَرَةِ، المَقْبَرَةِ
الأمْرِيكِيَّةِ الَّتِي لا شَيْءَ مُشْتَرَكاً يَربِطُها بِمَقْبَرَةِ «كامِلدين» الرُومانِطِيقِيَّةِ
حَيْثُ سَتَرَقْدَ «لِيلِيَا». لَمْ يَجِدْ إدْغارُ بُو، مِثْلَ لِيلِيَا، جَسَداً مُحِبُّواً فِي
أَقْصَابِ البُحِيرَةِ. وَمَعَ ذَلِكَ، حَولَ مَيِّتَةٍ، وَمِنْ أَجْلِ مَيِّتَةٍ، يَنْتَعِشُ بَلَدٌ
بأكْمَلِهِ، وَهُوَ نائِمٌ، وَباتِّجاءِ الرَاحَةِ الأَبَدِيَّةِ؛ يَنْحَفِرُ وادٍ بِأكْمَلِهِ وَيُظْلِمُ،
وَيَتَّخِذُ غَمَقاً لا قَرارَ لَه لِيَقْبِرَ الأَلَمَ البَشَرِيَّ كُلَّهُ، لِيُصْبِحَ مَوطِنَ المَوْتِ
البَشَرِيِّ. إِنَّهُ أَخيراً عُنْصَرٌ ما ذِي يَسْتَقْبِلُ المَوْتَ فِي خُصُوصِيَّتِهِ، مِثْلَ
جَوهَرٍ، مِثْلَ حَيَاةٍ مَخْنُوقَةٍ، وَذَكَرَى شامِلَةٍ شَمولاً يَسْتَطِيعُ أَنْ يَعيشَ
لِاشِعْوَريّاً مِنْ دُونِ أَنْ يُجاوِزَ قُوَّةَ المَناماتِ أَبَداً.

أَتَذُبُّ، كُلُّ ماءٍ رَقراقٍ بَدَنِيّاً هُوَ، فِي نَظَرِ إدْغارِ بُو، ماءً يَجِبُ أَنْ
«يُظْلِمَ»، ماءً سَيَمْتَصُّ العَذابَ الأسودَ. كُلُّ ماءٍ حَيٍّ هُوَ ماءٌ قَدَرُهُ أَنْ
يَتَباطَأَ، وَيَتَناقَلَ. كُلُّ ماءٍ حَيٍّ ماءٌ عَلى وَشِكِّ أَنْ يَمُوتَ. وَالحالُ أَنَّ
الأَشْياءَ، فِي الشَّعْرِ الفاعِلِ، لَيْسَتْ ما هِيَ كائِنَةٌ عَلَيهِ، بَلْ هِيَ ما
تَصيرُ إِلَيْهِ. وَهِيَ صائِرَةٌ فِي الصُّورَةِ ما تَصيرُهُ فِي أَحْلامٍ يَقْظَتُنا، وَفِي

مناماتنا اللانهائية. فَأَنْ نَتَأَمَّلَ الماءَ يعني، تماماً، أَنْ نَسِيلَ، أَنْ نَذُوبَ، أَنْ نَمُوتَ.

يُمْكِنُنَا، مِنَ النَظَرَةِ الْأُولَى فِي شَعَرِ إِدْغَارِ بُو، الْاِعْتِقَادَ بِتَنَوُّعِ الْمِيَاهِ الَّتِي تَغْنَى بِهَا الشُّعْرَاءُ. وَبِمَقْدُورِنَا، عَلَى الْأَخْضَ، اِكْتِشَافُ الْمَاءَيْنِ: مَاءِ الْبِهْجَةِ، وَمَاءِ الْأَلَمِ. لَكِنْ لَيْسَ ثَمَّةُ إِلَّا ذَكَرَى وَاحِدَةٍ. فَالْمَاءُ الثَّقِيلُ لَا يَصِيرُ مَاءً خَفِيفاً عَلَى الْإِطْلَاقِ، وَلَا يَصْفُو مَاءً عَائِماً أَبَداً. بَلِ الْعَكْسُ هُوَ الَّذِي يَحْصُلُ دَائِماً. إِنَّ حِكَايَةَ الْمَاءِ حِكَايَةَ بَشَرِيَّةٍ عَنْ مَاءٍ يَمُوتَ. يَبْدَأُ حُلْمُ الْيَقِظَةِ، أحياناً، أَمَامَ مَاءٍ رَقْرَاقٍ، يَدْخُلُ بِأَكْمَلِهِ فِي اِنْعِكَاسٍ فَسِيحٍ، ضَاحِكٍ بِمُوسِيقَى شَفَافَةٍ. وَيَنْتَهِي فِي عُمُقِ مَاءٍ حَزِينٍ عَائِمْ، فِي عُمُقِ مَاءٍ يَنْقُلُ هِمَسَاتٍ غَرِيبَةً وَجَنَائِزَهُ. إِذْ إِنَّ حُلْمَ الْيَقِظَةِ فِي جَوَارِ الْمَاءِ، وَهُوَ يَعْتُرُّ عَلَى مَوْتِهِ، يَمُوتُ هُوَ أَيْضاً مَوْتٌ كَوْنٍ غَارِقٍ.

III

سَنَلِجُ بِالتَّفْصِيلِ حَيَاةَ مَاءٍ مُتَخَيَّلٍ، حَيَاةَ مَاهِيَةٍ يُشَخِّصُنَهَا كَمَا يَجِبُ خَيَالُ مَاذِي مُقْتَدِرٍ، وَسَنَرَى أَنَّهَا تُجْمَعُ أَشْكَالُ الْحَيَاةِ الَّتِي يَجْذِبُهَا الْمَوْتُ، وَأَشْكَالُ الْحَيَاةِ الَّتِي تُرِيدُ أَنْ تَمُوتَ. وَعَلَى الْأَصَحِّ، سَنَرَى أَنَّ الْمَاءَ، يُقَدِّمُ رَمَزَ حَيَاةٍ خَاصَّةٍ يَجْذِبُهَا مَوْتُ خَاصٍّ.

فَلْنُبَيِّنْ، بِدَايَةٍ، حُبَّ إِدْغَارِ بُو «لِمَاءٍ أُولَى»، لِمَاءِ مُتَخَيَّلٍ يُحَقِّقُ مِثَالَ حُلْمٍ يَقِظَةً إِبْدَاعِي لَأَنَّهُ يَمْتَلِكُ مَا يُمَكِّنُ أَنْ نَدْعُوهُ «مُطْلَقَ الْاِنْعِكَاسِ». وَفَعَلًا يَبْدُو، فِي أَثْنَاءِ قِرَاءَةِ بَعْضِ الْقِصَائِدِ وَالْقِصَصِ، أَنَّ الْاِنْعِكَاسَ أَكْثَرَ وَاقِعِيَّةً مِنَ الْوَاقِعِ؛ لِأَنَّهُ أَكْثَرَ نَقَاءً. وَلَمَّا كَانَتْ الْحَيَاةُ حُلْماً فِي حُلْمٍ، فَالْكُونُ اِنْعِكَاسٌ فِي اِنْعِكَاسٍ، إِنَّهُ «صُورَةٌ مُطْلَقَةٌ». وَالْبُحِيرَةُ، إِذْ تُفْعَلُ صُورَةُ السَّمَاءِ، تَخْلُقُ سَمَاءً فِي رَجْمِهَا. وَالْمَاءُ فِي شَفَافِيَّتِهِ الْفَتِيَّةِ سَمَاءً مَعْكُوسَةً حَيْثُ تَكْتَسِبُ الْكَوَاكِبُ حَيَاةَ

جديدة. كذلك يُشكّل بُو، في هذا التأمل على ضفة المياه، هذا المفهوم المضاعف الغريب لنجم - جزيرة (star-isle)، لنجم سائل حبيس البحيرة، لنجم قد يكون جزيرة السماء. يهيمس إدغار بُو لكائن عزيز قضى⁽²⁾ :

بعيداً، إذاً يا غاليتي

أوه! إمضي بعيداً

.....

صوبُ بحيرة معزولة تبتسّم

في حلمها الراقِد يعمق

لعددٍ لا يحصى من النجوم - الجُزُر

التي تُزَيّن صدرها

الأعراف(*)

أين الواقعُ: أفي السماء أم في قاع المياه؟ اللانهائي، في مناماتنا، عميقٌ في السماء كعمقه تحت المياه. وفي علم نفس الخيال لا نُعير أبداً كبيرَ اهتمام لهذه الصُور المضاعفة مثل صورة الجزيرة - النجم. إنها مثل مفصّلات الحلم الذي من خلالها يُغيّر نغمته ومادته. من هنا، من هذه المفصّلة، الماء يأخذ السماء. والخيال يمنح الماء اتّجاهاً أنأى الأوطان، اتّجاه وطن سماوي.

Edgar Allan Poe, *Al-Aaraaf*, trad. Mourey, p. 162.

(2)

(*) الأعراف. نسبة إلى السورة القرآنية، وعنوان الكتاب بالإنجليزية: الأعراف، تيمورلنك وقصائد أخرى، طُبِع في بلتي مور الأمريكية عام 1829. ولعل إدغار بو أراد الإشارة إلى معنى الأعراف باللغة العربية وهي جمع عُرف أي كُل عالٍ مرتفع، وأعراف الرياح والسحاب أوائلها وأعاليها. وفي القرآن الأعراف أعالي السور بين أهل الجنة وأهل النار.

بناءً «الانعكاس المطلق» هذا، في القصص، أكثر تنقيفاً أيضاً. لأن القصص توجب غالباً مُشابهةً ومنطقاً وواقعاً. في القناة التي تقود إلى منطقة أرنهايم كانت «السفينة» تبدو محبوسةً في دائرة مسحورة، قوامها جدارٌ من أوراق الشجر، منيعٌ لا يُخترق، سقفها من حرير ما وراء البحار، وليس فيها مساحة سُفلية - كان صالِبُها يترجّح بتناسقٍ عجيب على صالِبِ مركبٍ بحري كان يُمكن، وهو ينقلب من الأعلى إلى الأسفل، أن يرسو مع المركب الحقيقي كأنما ليسنهُ⁽³⁾. هكذا يُضاعف الماء العالم والأشياء من خلال انعكاساته. يُضاعفُ الحالم أيضاً، ليس، ببساطة، بوصفه صورةً عديمة الجدوى، بل يُضاعفه بالزامة بتجربة حلْم جديدة.

والحق أن قارئاً غير نبيه زُبماً لا يجد هنا سوى صورة مُبتذلة مثل غيرها. وذلك لأنّه لم يمتحج بشفاقة الانعكاسات اللذيذة. لم يَعش الدور المُتخيّل في هذا التصوير الطبيعي، بهذا الرسم المائي الغريب الذي يُطرّي أكثر الألوان. فكيف يُمكن لقارئ كهذا أن يتابع الفاض في مهمة تجسيده للخيالي؟ وكيف يُمكن أن يصعد في مركب الأشباح، في هذا المركب الذي ينزلق فجأةً، حين يتحقّق، في النهاية، الانقلاب المُتخيّل - تحت المركب الحقيقي؟ لا يُريد قارئ واقعي أن يقبل مشهد الانعكاسات بوصفه دعوةً حلُميّة: إذ كيف سيستشعر حركة الحُلْم وانطباعات الخفّة المُدهشة؟ لو أن القارئ يُحقّق جملةً صُور الشاعر، ولو كان يصرف النظر عن واقعيته، لزُبماً استشعر في النهاية، استشعاراً فيزيائياً، الدعوة إلى الرحيل، ولصار في الحال، هو أيضاً «مُغلغلاً» بشعور فائضٍ بالغرابة. فكرة الطبيعة لا تزال مُستمرةً، لكثتها مُشوّهة سلفاً، وتحمل داخل طبعها تعديلاً

Edgar Allan Poe, *Histoires grotesques et sérieuses*, trad Charles (3)
Baudelaire, p. 280.

غريباً. لقد كانت تناسباً لغزياً وفخماً، ووحدة شكل مؤثرة وتصحيح سحري في هذه المؤلفات الجديدة. ليس من عُصْن مَيّت، ولا من ورقة جافّة لم تترك نفسها تُدرَك، ليس من حصاة تائهة، ولا من كُتلة تُراب داكنة. كان الماء الشفاف ينساب تحت الغرائيت الأملس أو فوق الزبد الناصع في خطّ جدّه تُرهّب العين وتُبهجها في آن معاً⁽⁴⁾. الصورة المعكوسة هنا خاضعة إذا لأُمثلة مُنتظمة: السراب يُصحّح الواقع، يُسقط منه البُقْع، وأشكال البؤس. والماء يمنح العالم المخلوق هكذا وقاراً أفلاطونياً، يمنحه أيضاً طابعاً «شخصياً» يوحي بشكل شوبنهاوري. فالعالم، في مرآة بهذا الصفاء، هو رؤيتي. وشيئاً فشيئاً أحسّ أنني مؤلّف ما أراه وحدي، ما أراه من وجهة نظري. في «جزيرة الحورية»، يعرف إدغار بُو قيمة هذه الرؤية «المُتفرّدة» للانعكاسات: «الفائدة التي . . . تأملتُ معها السماء من بُحيرات شفافّة كثيرة، كانت فائدة نمتّها الفكرة إلى حدّ كبير . . . الفكرة التي كنتُ أتأملُها وحيداً»⁽⁵⁾. إنّها رؤية صِرَف، رؤية مُتفرّدة: ها هيّ الهبة المُزدوجة للمياه العاكسة. أمّا تِيك (Tieck) فَيُشدّد في رحلات سترنبالد (*Les Voyages de Sternbald*) على معنى العزلة.

إذا أكملنا رحلتنا على ضفاف النهر بتعرجاته الكثيرة التي تؤدّي إلى منطقة آرنهايم، فسوف يتكوّن لدينا انطباعٌ جديد بالحرية البصريّة. وفعلاً نصِل إلى حوضٍ مركزيّ حيث يتوازن ازدواج الانعكاس والواقع توازناً تامّاً. ثمة، في رأينا، فائدة كُبرى في أن نعرّض، على الطراز الأدبي، مثلاً عن قابلية الانعكاس هذه التي كان يطالب أوجينيو دورس (Eugenio d'Ors)، بِمَنعِها في فنّ التصوير: كان هذا

(4) المصدر نفسه، ص 282.

(5) Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles (5) Baudelaire, p. 278.

الحوض عميقاً جداً، لكنّ الماء كان فيه شفافاً للغاية، حتى إنّ القاع، الذي يبدو مُكوّناً من كتلة كثيفة من الحصى المرمرى الصغير المُدوّر، كان يصيرُ إزهارُ الهضابِ المُنعكس فيه مرئياً بشكل ملحوظ، غير ومضاتٍ، في عمق السماء المعكوسة - أي في كلّ مرّة كانت تصل فيها العين إلى ألا ترى⁽⁶⁾.

ومرّة أخرى تتوفّر طريقتان لقراءة نصوص مشابهة: بالإمكان أن نقرأها باتّباع تجربة إيجابية، بروح إيجابية، بمحاولة أن نستحضر، من بين المناظر التي عرّفنا بها الحياة، موقعاً نستطيع أن نعيش فيه، ونُفكّر بطريقة الراوي. فمع مبادئ قراءة كهذه، يظهر النصّ الحاضر فقيراً إلى حدّ أننا نجد صعوبة في إكمال قراءته. بيد أننا نستطيع أن نقرأ مثل هذه الصفحات بمحاولة التعاطف مع حلم اليقظة الإبداعية، بمحاولة النفاذ حتى النواة الحلمية للإبداع الأدبي، بالتواصل، خلال اللاشعور، مع إرادة الإبداع عند الشاعر. عند ذلك تُعطي هذه التوصيفات المردودة إلى «وظيفتها الذاتية»، المُستخلصة من واقعية سكونية، رؤية أخرى إلى العالم، والأفضل أن نقول، رؤية إلى عالم آخر. يمتابعة درس إدغار بُو نلاحظ أنّ حلم يقظة مُجسّد - حلم اليقظة هذا الذي يحلم بالمادة - هو ما وراء حلم يقظة الأشكال. وباختصار شديد، ندرك أنّ المادة هي «الاشعور الشكل». حتى إنّ الماء في حجمه، وليس السطح بعد، هو الذي يبعث إلينا الرسالة المُليحة لهذه الانعكاسات. المادة وحدها يُمكن أن تتلقّى شحنة انفعالات ومشاعر مُتعدّدة. إنّها ملكة شعورية... وبُو على حقّ عندما يقول لنا: في مثل هذا التأمل «كانت الانطباعات المُولّدة عند المُشاهد انطباعات الغنى، والحرارة،

Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (6)

(Paris: Gallimard, [s. d.]), p. 283.

واللون، والسكينة، ووحدة الشكل، والوداعة، والأنافة، والرشاقة،
والشهوة، وهذيان ثقافي عجيب⁽⁷⁾.

في تأمل العمق هذا، تعي الذات حميميتها أيضاً. هذا التأمل
ليس إذاً إحساساً مباشراً، ليس انصهاراً من دون احتباس. إنه
بالأحرى منظور تعميق للعالم ولأنفسنا. منظور يسمح لنا بأن نحفظ
بمسافة ما أمام العالم. أمام الماء العميق، أنت تختار رؤيتك؛ تستطيع
أن ترى، كما يروؤك، القاع الثابت، أو التيار، الضفة، أو اللانهاية؛
لك الحق الغامض في أن ترى أو لا ترى، لك الحق في أن تعيش
مع النوتي، أو مع «عزقي جديد من الحوريات الكادحات، المحبوات
بذوق متكامل، الرائعات، كثرات التدقيق». إن حورية الماء، حارسة
السراب، تمسك بيدها عصافير السماء كلها. كذلك تحوي الكون
خفرة ماء. كما أن لحظة حلم تحوي روحاً كاملاً.

بعد رحلة حلمية كهذه، عندما سنصل إلى منطقة آرنهايم، ونرى
«القصر الداخلي» الذي شيده المعمارئون الأربعة للأحلام البتاء،
المعلمون الأربعة الكبار للعناصر الحلمية الأساسية: «يبدو القصر
متناسكاً في وجه الريح كما يفعل معجزة - جاعلاً خراجات نوافذه،
وشرفاته، وأبراجه، ومناراته، توميض تحت سطوع الشمس الأحمر -
ويبدو أنه العمل العجيب لهذه الكائنات الخرافية (السيلف)،
والحوريات، والجن، والعفرات كلها». لكن المقدمة البطيئة المسخرة
لتمجيد أبنية الماء الهوائية، تقول بوضوح إن الماء هو المادة التي
تحضر فيها الطبيعة، من خلال انعكاسات مؤثرة، قصور الحلم.

أحياناً يكون بناء الانعكاسات أقل عظمة؛ وعندئذ تكون إرادة
التنفيذ أكثر إدهاشاً أيضاً. وهكذا كانت بحيرة كوتاج لاندور الصغيرة

تعبّس «بوضوح شديد، الأشياء التي تُحيط بها قاطبة، حتّى كان من الصُّعب حقّاً تمييز نقطة نهاية الشاطئ الحقيقي، من نقطة بداية الشاطئ المُنعكس»⁽⁸⁾. إنّ لأسماء التروته وبعض الأنواع الأخرى، التي يبدو أنّ هذا المُستقنع كان مليّاً بها تقريباً، شكلاً دقيقاً لأسماء طائرة حقيقية. وكان غير مُمكن تقريباً تصوّر أنّها غير مُعلّقة في الهواء». وهكذا يغدو الماء موطناً كونياً؛ يعمر سماء هذه الأسماء. ويمنح تكافؤ الصُّور الطير للماء العتيق، والسّمكة للقبّة السماوية. والانعكاس الذي كان يلعب على المفهوم الغامض الجامد «للنجم - الجزيرة»، يلعب هنا على المفهوم الغامض الحيّ: طائر - سمكة. فلنبذل جهداً لكي نُشكّل في الخيال هذا المفهوم الغامض، ولنسوف نستشعر هذا التناقض اللذيد الذي تأخذه بُعْثَة صورة جدّ بائسة. ولنسوف نبتهج لحال خاصة من «قابليّة انعكاس» مشاهد الماء الكُبرى. وإذا فكّرنا بهذه الألعاب المولّدة لِصُور مُباغتة، أدركنا أنّ للخيال حاجة دائمة إلى الجدليّة. إذ ليست «المفهومات»، في منظور خيال مُثْنَى تماماً، مراكز صُور تترام بالتجمّع؛ بل هي نقاط تقاطع صُور، تقاطع بزواية مُستقيمة، قاطعة وحاسمة. وبعد التقاطع، يكتسب المفهوم خاصيّة جديدة: السّمكة تطير وتسيح.

استيهام السمكة الطائرة هذا - الذي سبق أن درسنا عنه مثلاً - لم يتولّد، بِشكله الفوضوي، عند إدغار بُو، فيما يَخُصُّ أناشيد مالدورور⁽⁹⁾ (Chants de Maldoror)، في كابوس. بل هو هِبَة أكثر أحلام اليقظة عذوبة وتمثلاً.

تظهر سمكة التروته الطائرة، مع بساطة حلْم يقظَة مألوف، في

L'Île de la fée, p. 279.

(8) حلْم اليقظة نفسه مُكرّر في:

Gaston Bachelard, *Lautréamont* (Paris: José Corti, [s. d.]), p. 64.

(9)

قِصَّةٌ لَا حَدَثَ مَاسَاوِيًّا فِيهَا، فِي حِكَايَةِ خَالِيَةٍ مِنَ اللَّغْزِ. وَهَلْ ثَمَّةُ حَتَّى قِصَّةٍ، حَتَّى حِكَايَةٍ بِعَنْوَانِ الْبَيْتِ الرَّيْفِيِّ لَانْدُورْ؟ هَذَا الْمَثَالُ مُنَاسِبٌ جَدًّا لِيُظْهِرَ لَنَا كَيْفَ يَخْرُجُ حُلْمُ الْبِقِظَةِ مِنَ «الطَّبِيعَةِ»، وَكَيْفَ يَنْتَمِي إِلَى الطَّبِيعَةِ، وَكَيْفَ تُولَدُ مَادَّةٌ مُتَأَمِّلَةٌ بِإِخْلَاصٍ أَحْلَامًا.

أَحْسَنَ شُعْرَاءَ كَثُرَ بِهَذَا الْغِنَى الْمَجَازِي لِإِمَاءٍ مُتَأَمِّلٍ فِي انْعِكَاسَاتِهِ وَفِي عُمُقِهِ مَعًا. نَقْرَأُ مِثْلًا فِي اسْتِهْلَالِ وُورْدُورْث (Wordsworth): «إِنَّ الَّذِي يَنْحَنِي مِنْ فَوْقِ حَاقِقَةِ زُورْقٍ مُتَهَادٍ، عَلَى صَفْحَةِ مَاءٍ، وَيَبْتَهَجُ بِمَا تَكْتَشِفُ عَيْنُهُ فِي عُمُقِهِ، يَرَى أَلْفَ شَيْءٍ جَمِيلٍ، يَرَى أَعْشَابًا، وَأَسْمَاكًا، وَأَزْهَارًا، وَمَغَاوِرَ، وَحَصَى أَمْلَسَ، وَجُذُورَ أَشْجَارٍ - وَيَتَخَيَّلُ كَثِيرًا مِنْ هَذَا أَيْضًا⁽¹⁰⁾. يَتَخَيَّلُ مِنْهَا كَثِيرًا؛ لِأَنَّ هَذِهِ الْانْعِكَاسَاتِ وَأَشْيَاءَ الْعُمُقِ كُلُّهَا تَضَعُهُ عَلَى طَرِيقِ الصُّورِ، وَلِأَنَّ اسْتِعَارَاتِ لَا نِهَائِيَّةً وَدَقِيقَةً فِي أَنْ مَعًا تُولَدُ مِنْ هَذَا الْقِرَانِ بَيْنَ السَّمَاءِ وَالْمَاءِ. هَكَذَا يُتَابَعُ وُورْدُورْث «لَكِنَّهُ غَالِبًا حَائِزٌ لَا يَسْتَطِيعُ دَوْمًا أَنْ يَفْصِلَ الظِّلَّ عَنِ الْمَادَّةِ، وَيُمَيِّزُ الصَّخُورَ وَالسَّمَاءَ، وَالْجِبَالَ وَالْغُيُومَ، الْمَعْكُوسَةَ فِي أَعْمَاقِ الْبَحْرِ الصَّافِي، عَنِ الْأَشْيَاءِ الَّتِي تَعِيشُ فِي الْمَاءِ حَيْثُ مَسْكُنُهَا الْحَقِيقِيُّ. تَارَةً يُجَاوِزُهُ انْعِكَاسُ صُورَتِهِ الْخَاصَّةِ، وَطَوْرًا شُعَاعُ الشَّمْسِ وَالتَّمَوُّجَاتُ الْقَادِمَةُ مِنْ حَيْثُ لَا يَعْلَمُ، وَهَذِهِ صَعُوبَةٌ تَزِيدُ مَهْمَّتَهُ عَذُوبَةً». كَيْفَ نَجِدُ قَوْلًا أَفْضَلَ مِنْ قَوْلِ إِنَّ الْمَاءَ «يُعْبَرُ» الصُّورَ؟ وَمَنْ أَيْنَ لَنَا إِفْهَامٌ أَفْضَلَ لِقُوَّتِهِ الْمَجَازِيَّةِ؟ لَقَدْ طَوَّرَ وُورْدُورْث، مِنْ جِهَةٍ أُخْرَى، حُلْمَ الْبِقِظَةِ الطَّوِيلِ هَذَا لِكَيْ يَحْضُرَ اسْتِعَارَةٌ نَفْسِيَّةٌ تَبْدُو لَنَا أَنَّهَا الاسْتِعَارَةُ الْأَسَاسِيَّةُ «لِلْعُمُقِ». «يَقُولُ، كَذَلِكَ، بِعَدَمِ التَّأَكُّدِ ذَاتَهُ، لَقَدْ رَاقَنِي أَنْ أُنْحَنِي عَلَى سَطْحِ الزَّمَنِ

William Wordsworth. *The Prelude*, trad. E. Legouis, vol. IV, pp. 256- (10)

273.

الجاري». أو يُمكننا حقاً أن نصِف الماضي بِمَعزِلٍ عن صُورِ العُمق؟ وهل ستكون لدينا، في وقْتٍ ما، صورة «العُمق المِلِيء» إذا لم نَكُن قد تأمَّلنا على ضِفَّةِ ماءٍ عميق؟ إن ماضِي نَفْسِنَا إلّا ماءٌ عميق.

ثُمَّ إنَّنا، بعد أن رأينا بُعْثَةَ الانعكاسات كُلِّها، ننظر إلى الماء ذاته، ونعتقِد أنذاك أننا بُاغِثه وهو مُنْهَمِكٌ في صُنْعِ الجمال؛ فنَدرك أنه جَمِيلٌ في حِجْمِهِ، جَمالاً داخِلِيّاً، جَمالاً فاعِلاً. آنِذْ نُلَاحِظُ، مع قُوَى الحُلْمِ كُلِّها، حوارَ مترلنكِ البلمودي وعلاء الدين:

الماء الأزرق «مِلِيءٌ بالأزهار الجامدة الغريبة ... هل رأيتْ أَكْبَرَهَا التي تَنْفَتِّحُ تحت الأخرى؟ نَحسِبُ أَنَّها تعيش حياةً مَوْقُوعَةً ... والماء ... هل هو ماء؟ ... يبدو أَجْمَلُ وأَنْقى وأكثرَ زُرْقَةً من ماء الأرض ...

- لم أَعُدْ أَجْرُو على النظر إليه.

النَفْسُ هِيَ أيضاً مَادَّةٌ بِالْغَةِ الضَّخَامَةِ! لا نَجْرُو على النَظَرِ إليها.

IV

تلكَ هِيَ إذاً الحال الأولى لِخِيالِ الماءِ في شِعْريَّةِ إدغار بُو. هذه الحال تتطابَّقُ مع حُلْمِ صَفَاءٍ وَشَفَافِيَّةٍ، مع حُلْمِ أَلْوَانٍ فَاتِحَةٍ مُتَوَافِقَةٍ. إِنَّهُ حُلْمٌ زائِلٌ في مَوْلاَفِ القاصِّ البائسِ، وفي حَيَاتِهِ.

سَنَتَّبِعُ الآنَ «قَدْرَ الماءِ» في شِعْريَّةِ إدغار بُو، وسنرى أَنَّهُ قَدَرٌ يعمُقُ المادَّةَ، ويزيد من ماهيَّتِها، إذ يشحُّنها بالألم البشري. وسوف نرى تَعَارُضَ مَزايا السطحِ ومَزايا الحِجْمِ الذي هو - يا لَهَا من عِبارَةٍ رائِعة! - «تَشْمِينٌ مُهمٌّ في نَظَرِ الإله» (جزيرة الحورية). سَيَعْتَمُ الماءُ. ومن أَجلِ هذا سَيَمْتَصُّ، بالتأكيد، ظلالاً.

فَلْتَكَلِّمْ إِذاً عن البُحيرات المُشْمِسَةِ، وَلنَرَ كيفَ تَشْتَغِلُها الظلالُ

فجأة. يبقى جانب من البانوراما مُضاء حول «جزيرة الحورية». من هذا الجانب، يُنبر سطح المياه «شلالاً رائع، ذهبي وأرجواني، تتقيّؤه ينابيع السماء الغربية»⁽¹¹⁾. «بينما كان الجانب الآخر، جانب الجزيرة مغموراً بالظلّ الأكثر سواداً». لكنّ هذا الظلّ ليس عائداً إلى سِتار الشجر الذي يحجب السماء وحسب: بل هو أكثر واقعيّة، وأكثر «تحقّقاً» مادياً من خلال الخيال المادي. كان ظلّ الأشجار يسقط بتشاقُل على الماء، ويبدو مدفوناً فيه، مُضمّخاً أعماق العنصر بالظلمات»⁽¹²⁾.

بدءاً من هذه اللحظة، يُخلّي شعُر الأشكال والألوان المكان لشعر المادّة، فيبدأ حلم الماهيات؛ خصوصيّة موضوعية في العنصر لكي تستقبل مادياً مُساراتِ حالم. آنذاك يكون الليل ماهيّة كما الماء ماهيّة. وستمتزج الماديّة الليلية امتزاجاً حميماً بالماهية السائلة. و«سيعطي» عالمُ الهواء ظلاله للساقية.

يجب أن يؤخّذ فعلُ «أعطى» هنا بالمعنى الملموس ككلّ ما يعبر عن نفسه في الحلم. لا ينبغي الاكتفاء بالحديث عن شجرة مُورقة تُعطي ظلاً في يوم صيفي، وتحمي قيلولّة نائم. إنّ واحدة من وظائف النبات في حلم يقظة إدغار بُو، عند حالم حيّ وفيّ لبصيرة الحلم، كإدغار بُو، هي إنتاج الظلّ مثلما يُنتج الحَبّار الحَبْر. فعلى الغابة، في كلّ لحظة من حياتها، أن تُساعد الليل في تسويد العالم. والشجرة تُنتج الظلّ وتُهمله. مثلما تُنتج كلّ سنة الأوراق وتُهملها. «كنتُ أتصوّر أنّ كلّ ظلّ، كلّما كانت الشمس تنزل أكثر نحو الأسفل، دوماً نحو الأسفل، ينفصلُ بحسرة عن الجذع الذي ولّده،

L'Île de la fée, p. 278.

(11)

(12) المصدر نفسه، ص 280.

وتمتصّه الساقية، بينما كانت، في كُلِّ لحظة، تولد ظلالاً أخرى من الأشجار، آخذةً محلَّ إخوتها البُكر الراحلة⁽¹³⁾. فما دامت الظلال متعلّقة بالشجرة، تستمرُّ في الحياة: تموتُ حين تتركها، تتركها مُحترقة، دافئةً نفسها في الماء كما في موتٍ أكثر سواداً.

أَنْ نُعْطِي هَكَذَا ظِلًّا يَوْمِيًّا هُوَ جُزْءٌ مِنَ الذَّاتِ، أَلَا يَعْنِي أَنَّا نَتَفَاهَمُ مَعَ «الموت»؟ الموتُ آنِذُ قِصَّةٍ طَوِيلَةٍ وَمَوْئِلَةٍ، وَلَيْسَ مَأْسَاءَ سَاعَةٍ حَتْمِيَّةٍ وَحَسْبُ، «إِنَّهُ نَوْعٌ مِنَ التَّلَفِ السُّودَاوِيِّ». يُفَكِّرُ الْحَالِمُ، أَمَامَ السَّاقِيَةِ، بِكَائِنَاتٍ «رُبَّمَا تُعِيدُ وَجُودَهَا إِلَى اللَّهِ قَلِيلاً قَلِيلاً، مُثْلِفَةً بِيْطَاءَ مَا هِيَئَهَا حَتَّى الْمَوْتِ، مِثْلَمَا تُعِيدُ هَذِهِ الْأَشْجَارُ ظِلَّالَهَا وَاحِدًا تَلُوَ الْآخَرَ. مَا تَعْنِيهِ الشَّجَرَةُ الَّتِي تُثْلِفُ نَفْسَهَا قِيَاسًا إِلَى الْمَاءِ الَّذِي يَتَشَرَّبُ مِنْهَا الظِّلُّ وَيَغْدُو أَكْثَرَ سَوَادًا مِنَ الْفَرِيْسَةِ الَّتِي يَبْتَلِعُهَا، أَلَا يُمَكِّنُ أَنْ تَعْنِيهِ حَيَاةُ الْحَوْرِيَّةِ قِيَاسًا إِلَى الْمَوْتِ الَّذِي يَبْتَلِعُهَا؟

يجب أن نلاحظ، على عَجَلٍ، هذا «الانقلاب» الجديد الذي يُعْطِيهِ النِّشَاطُ الْبَشَرِيُّ لِلْعُنْضُرِ الْمَادِّيِّ. إِذْ لَمْ يَغْدِ الْمَاءُ مَا هِيَ تَشْرَبُهَا، بَلْ مَا هِيَ تَشْرَبُ؟ فَهُوَ يَبْتَلِعُ الظِّلَّ مِثْلَ «شَرَابِ أَسُود». لَيْسَ هُنَاكَ صُورَةٌ اسْتِثْنَائِيَّةٌ. رُبَّمَا نَجِدُهَا بِسَهُولَةٍ إِلَى حَدِّ مَا فِي اسْتِثْنَاءَاتِ الْعَطْشِ. حَيْثُ يُمَكِّنُ أَنْ نُعْطِيَ لِتَعْبِيرِ شِعْرِي قُوَّةً مُتَفَرِّدَةً، وَهَذَا هُوَ الْبَرَهَانُ عَلَى طَائِعِهَا اللَّاشْعُورِيِّ الْعَمِيقِ. هَكَذَا يَصْرُخُ بُولُ كِلُودِل: «يَا إِلَهِي... أَشْفِقُوا فِيَّ عَلَى هَذِهِ الْمِيَاهِ الَّتِي تَمُوتُ مِنَ الْعَطْشِ!»⁽¹⁴⁾.

بعد أن حَقَّقْنَا، بِالْقُوَّةِ الْكَامِلَةِ لِلْكَلِمَةِ، امْتِصَاصَ الظِّلَالِ هَذَا، حِينَ سَوْفَ نَرَى، فِي قِصَائِدِ إِدْغَارِ بُو، جَزَيَانَ النِّهَرِ الرَّفَّتِيِّ، «نَهْرٍ

(13) المصدر نفسه، ص 280.

(14) Paul Claudel, *Cinq grandes odes: [vivies d'un processionnal pour saluer le siècle nouveau]*, p. 65.

النفثالين (The Naphtaline River)»، في قصيدة «من أجل آني»، وفي موضع آخر أيضاً (Ulalume) (*)، جريانَ نهر الجِحم بالتيارات الكبريتية والنهر المزعفر، ينبغي ألا نَعُدّها فضاءً كونيةً. وأكثر من ذلك، ليس علينا أن نَعُدّها صُوراً مدرسيةً لنهر الجحيم مُجدّدةً إلى حدٍّ ما. هذه الصورة لا تحمِل أيّ أثرٍ لِعُقْدةِ ثقافةٍ سهلة. فأصلُها في الصُور الأولى. حتّى إنّها تتبّع الحلم المادّي. وقد قامت مياهاً بوظيفةٍ نفسيةٍ جوهريّة: امتصاصُ الظلال، ومَنحُ قَبْرِ لِكُلِّ ما يموتُ فينا كُلَّ يومٍ.

وهكذا فالماء دعوةٌ إلى الموت: إنّهُ دعوةٌ إلى موتٍ خاصٍّ يُتيح لنا الالتحاقَ بِواحدٍ من الملاجئ المادية الأصلية. لسوف نفهمه على نحو أفضل عندما نكون قد فكّرنا، في الفصل اللاحق بِ«عُقْدة أوفيليا». بدءاً من الآن، علينا أن نُشير إلى الإغراء المُستمرّ نوعاً ما، الذي يقوّد، عند إدغار بُو، إلى نوع من «الانتحار الدائم»، إلى ضربٍ من إدمان الموت. كُلُّ ساعةٍ مُتأملَةٍ فيه مِثْل دَمعةٍ حيّةٍ، ستلحقُ بماء الحسرات؛ إذ يسقط الزمنُ قطرةً قطرةً من الساعات الطبيعية. والعالم الذي يُحييه الزمنُ كآبةٌ تبكي.

كُلُّ يومٍ يقتلنا الاكتئابُ. الاكتئابُ، هو الظِّلُّ الساقط في الماء. يتابع إدغار بُو ترحالَ الحورية الطويل حولَ جزيرتها الصغيرة. في البداية كانت تَقِف مُنتصبَةً على قاربٍ هَشٍّ بطريقةٍ مُتفردة، تُحرّكه بشبحٍ مجذافٍ. وما دامت تحت تأثير الإشعاعات الجميلة المُتأخّرة، كان يبدو موقفها عاكساً البهجة؛ لكنّ الاكتئابَ يُشوّه سُحتّها عندما تعبرُ منطقةَ الظلِّ. ببطءٍ حينما تعبرُ منطقةَ الظلِّ. ببطءٍ تنزلقُ على طولِ

(*) أولالوم من اللاتينية ulalume وهي الولولة لحظة الموت والحزن على الميت.

الجزيرة بأكمله، وتدور شيئاً فشيئاً حولها، وتعود إلى منطقة النور.
- الثورة التي أنجزتها الحورية تَوًّا - أكملت وأنا ما أزال أحلم
- دورة مُختصرة من حياتها. لقد جاوزت صيفها وشتاءها. اقتربت من
«موت» سنة؛ لأنني رأيت جيداً أن ظلّها كان، حين تدخل في
الظلمة، وينفصل عنها ويتبلعه الماء العائم، يجعل سواده أكثر
سواداً.

يلاحق القاص، على امتداد ساعة حلم يقظته، حياة الحورية
كلّها. كل شتاء، ينفصل ظلّ، ويسقط «في الأبنوس السائلة»؛ تمتصّه
الظلمات. كل سنة يتقلّ الشقاء «شبح أكثر إظلاماً يغمره ظلّ أكثر
سواداً». وحين تأتي النهاية، حينما تكون الظلمات في القلب
والنفس، حينما تتركنا الكائنات المحبوبة، وحينما شمس الأرض
كلّها تخلي الأرض، حينذاك سيبدأ نهر الأبنوس، المتحمّ بالظلال،
المثقل بالحسرات، والندامات المظلمة، حياته البطيئة الصماء. إنه
الآن «العنصر» الذي يتذكّر أمواتاً.

من دون أن يعرف، يستعيد إدغار بُو من خلال قوة خياله
العبقري، الحُدس الهيرقليطي الذي كان يرى الموت في الصيرورة
المائية. يتخيّل هيرقليطس الإغازي أن النفس، خلال النوم، إذ
تنفصل عن مصادر النار الكونية الحية «تميلُ مؤقتاً إلى أن تتحوّل إلى
رطوبة». آنئذ، الموت، في نظر هيرقليطس، هو الماء نفسه «إذا
صارَت النفوس ماءً تموت»⁽¹⁵⁾. يبدو لنا أن من المُحتمل أن يكون
إدغار بُو قد فهم هذه الأمنية المنقوشة على ضريح:
أَتَضَرَّعُ إِلَى أوزيريس لِيُقَدِّمَ لَكَ الْمَاءَ الْعَذْبَ⁽¹⁶⁾.

Héraclite, frag. 68.

(15)

Gaston Maspéro, *Etudes de mythologie et d'archéologie égyptiennes*, (16)

[bibliothèque égyptologique; T.1, -2,7-8, 27-29 40, 8 vols. (Paris: E. Leroux, 1892 - 1916)], vol. 1, pp. 336 sqq.

وهكذا نُدرِكُ بالتدريج، ضمن إطارِ الصُّورِ، هيمنةَ صورةِ الموتِ على نفسِ بُو. ونعتقد أننا نأتي، بهذه الطريقة، بإسهامٍ مُكْمَلٍ للأطروحة التي شرحتها السيِّدة بونابرت. فذكرى الأُمِّ المُحتَضرة كما اكتشفتها السيِّدة بونابرت، صورةٌ فاعلة بصورةٍ هائلة في مؤلَّف إدغار بُو. إذ إنَّ له قُدرةً تمثِّل، وتعبيرٍ مُتفرِّد. ومع ذلك، إذا ما انتسبَت صوَرٌ مُتنوِّعة بِقوَّةٍ إلى ذكرى غيرِ واعية، فهذا لأنَّ بينها سلفاً ترابطاً طبيعياً. وهذه هي على الأقلَّ أطروحتنا. طبعاً ليس هذا الترابطُ منطقيّاً، كما أنَّه ليس واقعياً مُباشراً. ففي الواقع، لا نرى ظلالَ أشجارٍ يحملُها البحر. لكنَّ «الخيال المادِّي» يُعلِّلُ هذا الترابطَ بين الصُّورِ وأحلامِ اليقظة. وأياً كانت قيمةُ البحثِ النفسي للسيِّدة بونابرت، فليس مُفيداً أن نُطوِّرَ شرحَ ترابطِ الخيالِ اعتماداً على مُخطَّطِ الصُّورِ نفسه، حتَّى على مستوى وسائلِ التعبير. ونُكرِّرُ بلا تَوَانٍ أنَّ دراستنا الحاليةَ مُكرَّسةٌ لِعلمِ نفسِ الصُّورِ الأكثرِ اصطناعيةً.

V

كُلُّ ما يَغْتَنِي يَثْقُلُ. لذا فهذا الماءُ الغنيُّ بكثيرٍ من الانعكاسات، والظلال، ماءٌ ثَقِيلٌ. إنَّه حقّاً الماءُ المتميِّزُ لما بعدَ شِعْرية إدغار بُو. إنَّه الماءُ الأثْقَلُ من المياهِ كافَّةً.

سنُعْطِي على الفورِ مثلاً حيثُ الماءُ المُتَخَيَّلُ في أقصى كثافته. سنستعير المثالَ من مُغامراتِ آرْتور غوردن بيم النانوكيتي (*Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*). هذا المؤلَّف، كما نعلِّمُ، قصَّةُ رِحلات، قصَّةُ غَرَق. وهي قصَّةُ تَعُجُّ بالتفاصيل التقنية عن الحياة البحرية. عديدةٌ هي الصفحاتُ التي يُفْضِي فيها الراوي المُولعُ بالأفكارِ العلميَّةِ المتينة نوعاً ما، إلى كمِّ باهظٍ من الملاحظاتِ المُضنيَّةِ. فقد بلغَ هاجِسُ الدَّقَّة حدَّ أنَّ الغرقى المُحتَضرين جوعاً

يُلاحقون على التقويم السنوي قصّة حظّهم العاثر. ما وجدت، في فترة ثقافتي الأولى، إلا السأم من هذا المؤلّف، وعلى الرغم من أنّني كنت منذ العشرين مُعجباً بإدغار بُو، لم أملك شجاعة إكمال قراءة هذه المُغامرات الرتيبة التي لا تنتهي. عندما أدركت أهميّة الثورات التي أنجزتها علوم النفس الجديدة، استأنفتُ القراءة القديمة كلّها، وبداية تلك التي قد أضجرت قارئاً شوّهته القراءة الإيجابية، الواقعية، العلمية، استأنفتُ خاصّة قراءة غوردن بيم، هذه المرّة، بوضع المأساة حيث هي - حيث توجد كلّ مأساة - على تخوم الشعور واللاشعور. آنذ أدركت أنّ هذه المُغامرة التي تجري، ظاهرياً، على مُحيطين، هي، في الواقع، مُغامرة اللاشعور، مُغامرة تتحرّك في ليل نفس مُعيّنة. وهذا الكتاب، الذي يُمكن أن يُعده القارئ الذي توجّهه ثقافة البلاغة، ضيّلاً غير مُكتمل، تجلّى، على العكس، إنجازاً شاملاً لحلم مُتفرّد في وحدته. منذئذ أعدتُ وضع بيم بين مؤلّفات إدغار بُو الكُبرى. بفضل هذا المثال، فهمتُ، بوضوح خاص، قيمة «الأساليب الجديدة للقراءة»، الجديدة التي تُقدّمها جُملة مدارس علم النفس. ما إن قرأ مؤلّفاً بهذه الوسائل الجديدة في التحليل حتى تُشارك في عمليّات تصعيد مُتنوعة تتقبّل صوراً مُتباعدة، وتمنح الخيال انطلاقة في سبيل مُتعدّدة. والنقد الأدبي التقليدي يُعيق هذا الانطلاق المُتسّع. ففي ادّعاءاته بِمعرفة نفسية بناة، وحُدس نفسي فطري لا يُتعلّم، يُرجع المؤلّفات الأدبية إلى تجربة نفسية بالية، إلى تجربة مكرورة، إلى «تجربة مُغلقة». إنّهُ ببساطة ينسى الوظيفة الشعرية من حيث هي منح شكل جديد للعالم الذي لا يوجد شعرياً إلا إذا كان باستمرار موضوع تخيل جديد.

لكن ها هي الصفحة المُذهلة التي لن يتعرّف فيها أيّ رحالة، أو جُغرافي، أو واقعي، ماء أرضياً. تقع الجزيرة التي يُوجد فيها هذا

الماء الخارق، على قول الراوي، على ارتفاع « 20° و 5' 43 على خطّ الطول الغربي ». يُستخدَم هذا الماء لِشُرْب مُتَوَحَّشي الجزيرة كُلّهم. وسوف نرى إن كان يُمكن أن يُطفئَ الظمأ، وإن كان يُمكنه، كماء قصيدة «أنابل لي» العظيمة، «أن يُطفئَ كُلّ ظمأ».

تقول القصّة⁽¹⁷⁾ «بسبب خاصيّة الماء هذه رَفَضْنَا أن ندوقه، فَمَتَرِضِينَ أَنَّهُ فاسِدٌ؛ ولم يمضِ وقتٌ طویل حتى انتهينا إلى إدراك أنَّ هذا المظهر مظهرٌ كُلِّ مجاري الماء في الأرخيل كُلّه. حقّاً لا أعرف كيف أبداً لأَقْدِم فكرةً واضحة عن طبيعة هذا السائل. وليس بوسعي أن أفعل هذا من دون أن أستخدم كلماتٍ كثيرة. على الرغم من أنَّ هذا الماء يجري بِسرعة على المُنحدراتِ كافّة، مثلما يجري أيُّ ماءٍ عاديّ، فلم يكن له أبداً، باستثناء حال المَسَاقِطِ والشلال، المظهر المُعتاد للشفافية. ومع هذا، عليّ أن أقول إنّه كان شفافاً شفافيةً أيّ ماءٍ كِلْسِي موجود، ولم يكن ثمة اختلافٌ إلّا في المظهر. للوهلة الأولى، وخصوصاً في الحال التي لم يكن فيه التحذّر شديداً، كان تكوينه يُشبه قليلاً محلولاً كثيفاً للضمغ العربي في الماء العادي. لكنّ هذا لم يكن إلّا أقلّ خصائصه الاستثنائية تميّزاً. لم يكن عديم اللون، ولا أحاديّ اللون. وإذا يجري، يُقدّم للعين كُلّ تنوع الأرجوان، مثل نالقي حرير مُتموّج وانعكاساته . . . وإذا يمتلئ حوضٌ من هذا الماء، ويهدأ، ويتخذ مستواه، كنّا نلاحظ عدّة أوردّة مُتميّزة، لكلّ منها لونه الخاصّ، وأنّ هذه الأوردّة لم تكن مُختلطة، وأنّ تلاحمها كان مُتكاملاً نسبياً مع الجزئيات التي تتكوّن منها، وغير كامل نسبياً مع الأوردّة المُجاورة. وبتمرير حدّ سكّين عبر المقاطع، كان الماء ينغلق

Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, trad. (17)
de Charles Baudelaire, pp. 210-211

فُجَاءَةً وراءَ الحدِّ، وحينَ كُنَّا نَسْحِبُهُ، كانتَ تُطْمَسُ مُبَاشَرَةً أَنَارُ مَرُورِ الحدِّ كاملةً. لقد شكَّلتَ ظواهرُ هذا الماءِ الحلقةَ الأولى المُحدَّدةَ لهذه السلسلةِ الواسعةِ من العجائبِ الظاهرةِ التي كان عليَّ أن أكونَ محوَّطاً بها على طولِ الخطِّ».

لم تعذم السيِّدة بوناپرت أن تستشهد بهذه الصفحات الاستثنائية. تستشهد بها في كتابها⁽¹⁸⁾، بعد أن سبقَ وحلَّت مشكَّلة الاستيهاماتِ المُهيمنة التي تُوجِّهُ القاصَّ. تُضيفُ إذاً ببساطة: «ليس صعباً تعرُّفَ الدم في هذا الماء. إذ يُعبَّرُ عن فكرة الأوردة بسُرعة في هذه الاستيهامات، وهذه الأرض المُختلفة جوهرياً عن كُلِّ تلك التي زارها حتى ذلك الوقت البشرُ المُتَحَضِّرون» وحيث كان ما لم نجدُه «مألوفاً» في ما أدركناه، على العكس، أكثرَ الأشياءِ المألوفة عند الناس: فالجسم الذي يُغذيُّنا في فترةِ الحَمَلِ بدمه، حتى قبل أن يُغذيَّنا بحليبِه، هو جسدُ أُمِّنا التي حملتنا تسعةَ أشهر. سوف يُقال إنَّ تفسيراتنا رتيبة لا تني تعود إلى النقطة ذاتها. والخطأ ليس خطأنا، بل هو خطأ اللاشعور البشري الذي يستمدُّ ممَّا قبلَ تاريخه الموضوعات الأبدية التي يُطرَّزُ عليها لاحقاً ألف تنوُّع مُختلف. ما المدهشُ عندئذٍ إذا عادت الموضوعات نفسها إلى الظهور من تحت فُسيفساءِ هذه التنويعات؟

لقد ابتغيَنا أن نستشهد بتفصيلِ هذا الشرح التحليلي النفسي. إذ يُقدِّم مثلاً باهراً عن «المادِّية العضوية» الفاعلة للغاية في اللاشعور كما أشرنا في مُقدِّمتنا. والمثال لا يُثير شكَّ القارئ الذي درسَ صفحةً صفحةً المؤلَّفَ العظيم للسيِّدة بوناپرت، لا شكَّ في أنَّ أحوالَ نفْسِ الدَّمِ التي أدَّت إلى موتِ الأُمِّ، ثُمَّ إلى موتِ النساءِ

Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude psychanalytique* [(Paris: Denoël et (18) Steel, 1933)], p. 418.

اللواتي أحبهنَّ إدغار بُو بإخلاص، وسمتَ لاشعور الشاعر على امتداد حياته. و«بُو» هو نفسه الذي كتب: «وهذه الكلمة، - دَم - هذه الكلمة السامية، ملكة الكلمات هذه - الغنية دوماً بالسرِّ الخفي، والألم، والرعب، كم بدت لي آنذاك مُثْقَلَةً بالمعنى ثلاث مرَّات! كم كان هذا المقطع اللفظي (Syllable) الغامض (Blood) المنفصل عن سلسلة الكلمات السابقة التي تؤصلها وتجعلها مُتميّزة، يسقط ثقيلًا، ومُتجمِّدًا، وسط الظُّلمات العميقة لِسجني، في المواضع الأكثر حميمية من نفسي» (*) (19).

إذن سنشرح فكرتنا بالقول إنَّ نفسانيَّة مؤثراً فيها إلى هذا الحدِّ تُعدُّ كُلُّ ما يسيل في الطبيعة يتناقل، وألم وسريَّة، دماً ملعوناً، دماً يستجرُّ الموت. فحين يُعطي سائل قيمته، يتسبب إلى سائل غُضوي. ثمة إذاً شعريَّة الدَّم. إنَّها شعريَّة المأساة، والألم، لأنَّ الدَّم ليس بالسَّعيد أبداً.

ومع ذلك، هناك مكانٌ لشعريَّة الدَّم «الباسل». بول كلودل يُحبُّ شعريَّة «الدَّم الحيّ» هذه المُختلفة عن شعريَّة إدغار بُو. فلنورد مثلاً حيث الدَّم ماءً مُقوِّم هكذا «كُلُّ ماءٍ مُستَهَيَّ عندنا؛ أكيد، وهذا الماء يستعيدُ أكثر من البحرِ البُكر الأزرق، ما هو فينا بين الجسد والروح، ماؤنا البشري المُثَقَّل فضيلةً وعقلاً، الدَّم المظلم الحارق» (20).

مع غوردون بيم، نحن ظاهرياً على القطبِ المُعاكِس للحياة الحميمة: تبغي المُغامرات أن تكون جُغرافيَّة، لكنَّ الراوي الذي يبدأ

(*) وفي العربية الدم والنفس واحد.

Poe, Ibid., p. 47.

(19)

Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 105.

(20)

يسرد وصفي يستشعر الحاجة إلى إعطاء انطباع بالغرابة. عليه إذا أن
يبتدع؛ عليه أن يستقي من لاشعوره.

لماذا الماء لا يستطيع، هذا السائل الكوني، هو أيضاً، أن
يتلقى سمة خاصة؟ سوف يكون الماء السجود إذا ماء مبتدعاً.
والابتداع الخاضع لقوانين الأشعور يوحى بسائل عضوي. لعلّه
الحليب. لكنّ لاشعور إدغار ثو يحمل سمة خاصة، سمة حتمية:
سيتمّ تحديد القيمة من خلال الدّم. هنا يندخل الشعور: كلمة دم لن
تكتب في هذه الصفحة. فما إن تُلَفَّظ الكلمة حتى يتوحد كل شيء
ضدّها: قد بكتبها الوعي منطقياً بوصفها عبثية، وتجريبياً بوصفها
استحالة، وحميميا بوصفها ذكرى لعينة. الماء الخارق، الماء الذي
يدهش المسافرين، سيكون إذا دما لا اسم له، دما لا يُسمّى. ها هو
التحليل من جانب المؤلّف. فماذا عن جانب القارئ؟ أو أنّ لاشعور
القارئ - وهذا بعيد عن أن يكون عاماً - يمتلك تقويم الدم: الصفحة
مقرّوة؟ حتى يُمكنها، بتوجيه حسن، أن تحرك الشعور، ونزعج -
بل تُقرّف - ممّا يحمل أيضاً أثر التثمين. أو بالأحرى ينقص القارئ
أثر هذا التثمين للسائل من خلال الدّم: تفقد الصفحة كلّ فائدة؛ إنها
غير مفهومة. لم نر فيها، في أثناء قراءتنا الأولى، في زمن روحنا
«الإيجابية»، سوى اعتبار غاية في السهولة. منذئذ فهمنا أنّ هذه
الصفحة، إذا لم تمتلك أيّ حقيقة «موضوعية»، فقد كان لها على
الأقلّ معنى «ذاتي». هذا المعنى الذاتي يقسّر انتباه عالم النفس الذي
يترئّث في العثور على الأحلام المُمهّدة للمؤلّفات.

ومع ذلك، لا يبدو أنّ التحليل النفسي التقليدي الذي تابعا
دروسه في هذا التفسير الخاص يأخذ بالحسبان هذه المصوّة كاملة.
فهو لا يأبه بدراسة المنطقة الوسيطة بين الدّم والماء، بين الذي لا
يُسمّى والمُسمّى. وبالتحديد في هذه المنطقة الوسيطة حيث يطّلب

التعبير «كثيراً من الكلمات» تحمل صفحة إدغار بُو سِمَة السوائل المُجرّية فعلاً. ليس اللاشعور هو الذي يُمكن أن يوحى بتجربة الزورق الصغير المُناسب بين أوردّة الماء الخارق. إذ تلزم فيه تجربة إيجابية لـ «الماء المُتليّف» لِسائل يمتلك، على الرغم من انعدام شكله، بنيةً داخلية، ويُسلّي، كما هو، الخيال المادّي إلى ما لا نهاية. إذن نعتقد بقدرتنا على توكيد أن إدغار بُو اهتَمّ، خلال طفولته، بالمُجمّعات والأصماغ؛ وإذ رأى أن الصمغ إذا ازداد سِمكاً يتخذ بنيةً ليفيّة، أدخل حدّ سَكّين بين الألياف. يشرح هذا بالقول: لماذا لا نُصدِّقه؟ لا شك في أنّه حلّم بالدم وهو يشغل على الصمغ. لكنّ بِحكم أنّه اشتغل على الصمغ - مثل آخرين كثيرين! - لم يتردّد في أن يضع في قصّة واقعية أنهاراً تجري ببطء، تجري مُحترمة أوردّة مثل ماء سميك. لقد أدخل إدغار بُو تجارب مُنحسرة على المستوى الكوني، مُتبعاً قانون الخيال الفاعل المُشار إليه آنفاً. كان في المستودعات، ملعب طفولته، ديسُ الشوندر. وهذه أيضاً مادة «اكتئابيّة». نتردّد في تذوّقها، وخصوصاً حين يكون لنا أبّ بالتبني مثل «جون آلان». لكنّ نوذّ تحريك الدبس بِملعقة الخشب. كم يكون مبلغ السعادة عندما نقطع نبتة الخُطم! إن الكيمياء الطبيعيّة للمواد المألوفة تُقدّم أوّل درسٍ للحالّمين الذين لا يتردّدون في كتابة قصائد «علم كونيّة» (كوزمولوجية). أكيد أنّ للماء الثقيل في ما وراء شعريّة إدغار بُو «مُكوّناً» مُتأثّياً من فيزياء طفولية للغاية. وكان علينا أن ندلّل عليها قبل أن نستأنف تفحّص «المُكوّنات» الأكثر إنسانية، ومأساوية.

VI

إذا كان الماء، مثلما نزعم، المادّة الأساسيّة قياساً إلى لاشعور إدغار بُو، فيجب أن يقود الأرض. إنّه دَم الأرض. إنّه حياة الأرض.

فالماء هو الذي يستجِرُّ المنظر كُلَّهُ صَوْبَ مصيره الخاصِّ. ماء كهذا،
وَعَقِيقُ كهذا خاصَّةً. ففِي شِعَرِ إدغار بُو تَعْتُمُّ أَكْثَرُ الوديان إضاءةً:

قديمًا كَانَ عَقِيقُ صَمُوثَ يَتَسَيَّمُ

حَيْثُ لَا أَحَدٌ كَانَ قَاطِنًا

الآنَ، سَيَعْتَرِفُ كُلُّ زَائِرٍ

بِهَيْجَانِ الوادي الكَثِيبِ

وادي الهَيْجَانِ⁽²¹⁾.

لَا بُدَّ أَنْ يُبَاغِتَنَا القَلَقُ، آجِلًا أَمْ عَاجِلًا، فِي الوادي. الوادي
يُرَاكِمُ المِياهَ والهِمُومَ، يَحْفَرُهُ مَاءٌ جَوْفِيٌّ وَيَشْتَغِلُهُ. القَدَرُ الكَامِنُ، هَذَا
مَا يَجْعَلُنَا «نَوُدُ العِيشَ فِي أَيِّ مَنْظَرٍ مِنْ هَذِهِ المَنَاطِرِ الإِدْغَارِ بُوِيَّةً»،
كَمَا تُلَاحِظُ السَيِّدَةُ بُونَابِرْت: «فِيمَا يَخْصُ المَنَاطِرَ المُحْزِنَةَ، هَذَا
تَحْصِيلُ حَاصِلٍ؛ فَمَنْ يُمَكِّنُ أَنْ يَسْكُنَ مَنْزَلٌ أَوْشِير؟ لَكِنَّ المَنَاطِرَ
الضَاحِكَةَ عِنْدَ بُو مُنْفَرَّةٌ بِالدَّرَجَةِ نَفْسَهَا تَقْرِيبيًا، فَهِيَ وَدِيعَةٌ بِصُورَةٍ
إِرَادِيَّةٍ بِالْعَاقِبَةِ، وَمُفْتَعَلَةٌ لِلْعَاقِبَةِ، وَلَا تَتَنَفَّسُ الطَّبِيعَةُ الرُّطْبَةَ فِي أَيِّ مَكَانٍ
مِنْهَا»⁽²²⁾.

بَغِيَّةُ إِحْكَامِ التَّشْدِيدِ عَلَى حُزْنِ كُلِّ جَمَالٍ، قَدْ نُضِيفَ أَنَّ
الجَمَالَ يُفْضِي حَتْمًا إِلَى المَوْتِ. بِعِبَارَةٍ أُخْرَى، عِنْدَ بُو، الجَمَالُ
«سَبَبُ المَوْتِ». تِلْكَ هِيَ القِصَّةُ المَعْرُوفَةُ عَنِ المَرَأَةِ، وَالوَادِي،
وَالْمَاءِ. إِذَا عَلَى الوَوِيدِ الجَمِيلِ، لِحِظَةً فَتَوَّيَهُ وَصَفَائِهِ، أَنْ يَصِيرَ
بِالضَّرُورَةِ إِطَارًا لِلْمَوْتِ، إِطَارَ مَوْتٍ مُتَمَيِّزٍ. لَيْسَ مَوْتُ الوَادِي
وَالْمِياهِ، عِنْدَ بُو، خَرِيفًا رُومَنَسِيًّا، وَلَيْسَ مَصْنُوعًا مِنْ أَوْرَاقٍ ذَابِلَةٍ.

The Valley of Unrest, trad. Mourey.

(21)

(22) المصدر نفسه، ص 322.

الأشجارُ لا تصفَرُ فيه. بل تتحوَّل الأوراق ببساطةٍ من الأخضر الفاتح إلى الأخضر الغامق، إلى أخضر ماذي، إلى أخضر مُدهن، هو، في رأينا، اللون الأساسي لما وراء شعيرية إدغار بُو. حتى إنَّ للظُلُماتِ غالباً، في الرؤية الإدغار بُوِّية، هذا اللون الأخضر: «رأتِ العيونُ الملائكية ظُلُماتِ هذا العالم: هذا الأخضر المائل إلى الرمادي الذي تفضُّله الطبيعة من أجل ضريح الجمال»⁽²³⁾. «الموت» عند بُو، حتى تحت تأثير الألوان، موضوعٌ في نورٍ خاص. إنه الموتُ المُزِينُ بألوان الحياة. وقد حدَّدت السيدة بونابرت، في صفحاتٍ عديدة، معنى «الطبيعة» في التحليل النفسي. هكذا تُميَّز، على نحوٍ خاص، معنى الطبيعة عند إدغار بُو: «ليستِ الطبيعة، لكلِّ منّا، إلا تمديداً لمرجسيَّتنا البدائية التي تختصّ لنفسها، في البداية، بالأم، المرضِعة والحاضنة. كما عند بُو، كانت الأم قد صارت، بُكورياً، جُثَّة، حقاً، جُثَّة امرأةٍ شابةٍ وجميلة، فما المُدهش في أن تكون المناظر الشعيرية دوماً، حتى أكثرها إزهاراً، بعضاً من جُثَّةٍ مُزيَّنة؟»⁽²⁴⁾.

في طبيعة كهذه، من حيث هي انصهارُ الماضي والحاضر، انصهار الروح والأشياء، تهجع بُحيرة «أوبير»، البحيرة الإدغار بُوِّية من بين بُحيراتٍ أخرى. وهي لا تتعلَّق إلا بجغرافيا حميمة، بجغرافيا ذاتية. ليس مكانها على «خارطة الحنان»، بل على «خارطة الاكتنابي»، «على خارطة البؤس البشري».

«كان هذا قريباً جداً من بُحيرة أوبير المُظلمة، في منطقة فير الوسطى الضبابية - كان هناك، قُرب سبخة أوبير الرطبة، في الغابة المسكونة بغيلان وير⁽²⁵⁾ (Weir).

Poe, *Al-Aaraaf*.

(23)

(24) المصدر نفسه.

Edgar Allan Poe, *Ulalume*, trad. Mallarmé.

(25)

في مكانٍ آخر، في بُحيرة أرض الحُلُم (*Terre de songe*)، سوف تعود الأشباحُ نفسُها، والغيلانُ نفسُها. إذاً هذا سوف يكون البحيرةُ نفسُها، والماءُ نفسُها، والموتُ نفسُها. من خلال البحيرات الفائضة هكذا بمياهها المعزولة، المعزولة الميتة - بمياهها الحزينة، الحزينة المُتجمّدة بثلج الزنبيقات المحنّية - من خلال الجبال - من خلال الغابات الرمادية - من خلال السبخات حيث يُقيم الضفدع والسحلية - من خلال الحُفَر المائية والمستنقعات الحزينة - حيث تسكنُ الغيلان - في كُلِّ مكانٍ بالغِ الحَقارة، في كُلِّ زاويةٍ بالغة الكآبة: يُلاقِي المُرتجِل، المرعوب، «انبعاثات» الماضي في كُلِّ مكان»⁽²⁶⁾.

تُغذّي هذه المياه، هذه البحيرات، دموعاً كونيةً تنهمر من الطبيعة كاملة: «واديّ أسود - ومجرى ماءٍ ظليل - وغابة شبيهة بالغيوم، لا نستطيع أن نكتشف شكلها بسبب الدموع التي تقطر من كُلِّ صوب» حتى الشمس تبكي المياه: «تأثير زهوري، مُنعس، غامض، يقطر من هالتها الذهبية»⁽²⁷⁾. إنّه حقّاً «تأثير» تُعس يهبط من السماء على المياه، تأثير فلكي، أي مادة رقيقة وصلبة، تحملها الإشعاعات مثل ألَم فيزيائي ومادّي. هذا «التأثير» يحمل إلى الماء، حتى بأسلوب الخيمياء، صبغة المُعانة الكونية، صبغة الدموع. يصنع التأثير من ماء هذه البحيرات كافّة، هذه المستنقعات، الماء - الأمّ للكآبة البشرية، مادة الاكتئاب. لم يُعد الأمرُ مُتعلّقاً بانطباعات غامضة وعامة، بل بمشاركةٍ مادية. لم يُعد الحالمُ يحلُم بالصُّور، بل بالمواد. إذ تحمِلُ دموعٌ ثقيلةً إلى العالمِ معنىً إنسانياً، حياةً إنسانيةً، مادةً إنسانية. ها

Terre de songe, trad. Mallarmé.

(26)

Edgar Allan poe, *Irène*, trad. Mourey.

(27)

هنا تتحالف الرومنسية مع مادية غريبة. لكن، على العكس، تتخذ المادية التي يتخيّلها الخيال المادي حساسية تبلغ من الحدّة حدّاً تستطيع عنده أن تشمل جملة آلام الشاعر المثالي.

VII

جمعنا لثلاث وثلاثين عدّة - يُمكننا أن نُضاعفها بيسر - لكي نُبرهن على أنّ الماء الخيالي يفرض صيرورته النفسية على الكون كلّهُ في ما وراء شعريّة إدغار بو. وعلينا الآن أن نمضي حتّى جوهر هذا الماء الميت. آنذاك، سوف نُدرِك أن الماء هو الدّعامَةُ المادية الحقيقية للموت، أو أتنا أيضاً، سوف نُدرِك، من خلال عكس طبيعي في علم نفس اللاشعور، في أيّ معنى عميق يكون الموت، قياساً إلى الخيال المادي الذي يسمّهُ الماء، هو الماء الكوني.

تبدو نظرية علم نفس اللاشعور التي نقترحها هنا، بشكلها البسيط، عادية؛ إلا أنّ شرحها هو الذي يُثير، في نظرنا، دروساً نفسية جديدة. هاكُم الاقتراح اللازمُ شرحه: المياه غير المُتحرّكة تستحضر الموتى، لأنّ المياه الميتة مياهٌ نائمة.

تعلّمنا مدارس علوم نفس اللاشعور الجديدة، بالفعل، أنّ الموتى، ما داموا بيننا، يُعدّون في لاشعورنا نائمين، يرتاحون. بعد مراسم الدّفن، يُعدّون، في اللاشعور، غائبين، أي نائمين أكثر تخفّياً، أكثر تدثّراً، وأعمق نوماً. لا يفيقون إلّا إذا منحنّا نومنا الخاصّ حلماً أعمق من الذكرى؛ حينئذٍ نجد أنفسنا من جديد مع الغائبين، في موطن «الليل». بعضهم يمضي لينام في البعيد القسّي، على ضفاف نهر الغانج، «في مملكة قريبة من البحر»، «في أكثر الوديان خُصرة»، في جوار المياه المجهولة الحالمة. لكنهم دوماً نيام:

... ينام الموتى جميعاً

على الأقلّ طيلة المدة التي يتحبّب فيها الحبّ

.....

ويقدّر ما تبقى الدموع في عينيّ الذكرى.

إيرن⁽²⁸⁾

بحيرة المياه النائمة هي رمزُ هذا النوم الكامل، هذا النوم الذي
لا تُريد أن تُفقد منه، هذا النوم الذي يحرسه حبّ الأحياء. ونخترقه
صلواتُ الذكرى:

انظروا البحيرة! إنّها تُشبه «ليثيه»^(*)

تبدو أنّها نامت نوماً واعياً

ولا تؤدّ، من أجل أيّ شيء في العالم، أن تُفقد؛

وإذ ينام إكليلُ الجبل على القبر

يُمتدّ الزنبق على الموجة

.....

كلُّ جمالٍ ينام

إيرن⁽²⁹⁾

سوف تُعاد هذه الأبيات المكتوبة أيام الشباب، في «النائمة»،

(28) المصدر نفسه، ص 218.

(*) Lèthé: واحد من أنهار الجحيم في الأسطورة الإغريقية، تحمّل أمواجه النسيان
إلى نفوس الأموات.

(29) المصدر نفسه، ص 218.

وهي واحدة من آخر القصائد التي كتبها إدغار بُو. في هذه القصيدة الأخيرة، غدت إيرِن، كما يُناسبُ تطوُّر اللاشعور، النائمة المجهولة، الموتُ الحميم، لكن من دون اسم، تنامُ «تحت ضوء القمر الصافي . . . في الوادي الكوني». «وبينما إكليلُ الجبل يُحيي القبر، وتطفو الزنبقة فوق الموجة، مُغلَّفة بالضباب صدرها، يتكوَّم الخراب في السكون، شبيهاً بـ «ليثيه». تصوِّروا! يبدو أنَّ البحيرة ذقت طعم النوم الواعي، ولن تفيق، من أجل العالم. كُلُّ جمالٍ ينام»⁽³⁰⁾.

نحن ها هنا في قلب مأساة إدغار بُو الغيبية. إذ يأخذ هنا شِعَارُ مؤلِّفه وحياته، كاملَ معناه:

ما استطعتُ أن أُحبَّ إلاَّ هناك حيثُ الموتُ

يمزجُ نَفْسَهُ بِنَفْسِ الْجَمال

شِعَارٌ غريبٌ للعام العشرين، يتكلَّم سلفاً بالماضي بعد ماضٍ قصيرٍ للغاية، ويُعطي، مع ذلك، المعنى العميق، والإخلاص لِحياةٍ بأكملها⁽³¹⁾. وهكذا يلزَمُ، من أجل أن نفهم إدغار بُو، في كُلِّ اللحظات الحاسمة للقصائد والحكايات، تركيبُ الجمال، والموت، والماء. قد يبدو تركيبُ الشكل، والحدث، والماهية هذا، مُفتَعلاً، ويستحيلُ على الفيلسوف. ومع ذلك فهو يتكاثر في كُلِّ مكان. عندما «نُحبُّ»، سرَّعانَ ما «نستحسن»، و«نخشى»، و«نحترس». في حُلْم

(30) المصدر نفسه.

(31) تلاحظ السيدة بونايرت أنَّ «بُو حذف هذه السطور، ولاحقاً، لم يُترجمها مالا رمية». أليس هذا الحذف ضماناً لأهمية الصيغة الاستثنائية؟ ألا تُظهر بصيرة بُو الذي اعتقد بوجوب إخفاء سرِّ عبقريته؟ انظر: Bonaparte, Edgar Poe: *Etude psychanalytique*, p. 28.

اليقظة، العُمل الثلاث التي تقود الشكل، والضرورة، والمادة، تتجدد إلى درجة أنها لا يُمكن أن تنفصل. وقد جمعها حالمٌ بعمق، مثل إدغار بُو، في القوّة الرمزية نفسها.

إذاً ها هو سببُ أن الماء هو مادة الموت الجميلِ الوفي. الماء وُحده يستطيع النوم مُحْتَفِظاً بالجمال، الماء وحده يستطيع الموت ثابتاً، مُحْتَفِظاً بانعكاساته. وإذا يعكس الماء وجهَ الحالمِ الوفي للذكرى الكبرى، للظلّ الأوحَد، يمنح الجمالَ الظلالَ كُلّها، ويُعيد الذكريات كُلّها إلى الحياة. هكذا يتولّد نوعٌ من النرجسيّة مُنابٍ ومُكرّرٍ يمنح جُملة أولئك الذين أحببناهم، الجمال. الإنسان يتمرّى في ماضيه، وكُلُّ صورة، في نظره، ذكرى. في ما بعد، حين نَعْتَمُ مرآة المياه، وتمحى الذكرى، وتبتعد، وتختنق:

... عندما ينقضى أسبوعٌ أو أسبوعان

وتخنق الضحكة الخفيفة الحسرة

يسلك، ساجِطاً على القبر،

طريقه صوب بُحيرة مُتَذَكِّرة من جديد

حيث غالباً ما كانت تأتي - خلال الحياة - مع أصدقاء -

تستحجُّ في البيئة الصافية،

وهناك، من العُشبِ غير المُداسِ

جديل إكليلاً لوجهها الشّفاقة

هذه الزهور التي تقول (آه، اسمعهم الآن!)

للرياح الليلية التي تمرُّ

و«آي! آي! الحسرة! الحسرة!»

تُنْقَبُ لحظةً، قبل أن ترحلَ

في المياه الصافية التي تجري هناك،

ثُمَّ يوغِلُ (مُثْقَلًا بالألم)

في السماء المُرِّيَّة والمُظْلِمَة

إِيرِن

يا أنت، يا شَحَّ المياه، أنت وحدك الشَّفَاف، وحدك، الشَّبَح
«ذو الجبهة الشَّفَافَة»، ذو القلب الذي لم يَكُنْ يُخْفِي عَنِّي شيئاً، يا
روح نهرِي! فَلَيْتَمَكُنْ نَوْمُكَ،

ما دام، أن يكونَ عميقاً هذا العُمق.

VIII

ثَمَّة، في النهاية، علامة موتٍ تمنحُ مياه شِعْرِ بُو طابِعاً غريباً لا
يُنْسَى. إِنَّهُ صَمْتُهَا. لِكُونِنَا نَعْتَقِدُ أَنَّ الخيال، بشكله الإبداعِي، يفرض
صيرورةً على كُلِّ ما يُبَدِّعُه، فسوف تُبَيِّنُ، في موضوع الصَّمْت، أَنَّ
الماء في شِعْرِ إدغار بُو يصيرُ صَمُوتاً.

بهجَّة المياه عند بُو جَدُّ عابرة! تُرَى هل ضَحِكَ إدغار بُو يوماً؟
بعد عدَّة سَوَاقٍ مُبْتَهِجَة لِشَدَّة قُرْبِهَا من ينبوعها، تسكُتُ الأنهار حَالاً.
سُرْعَانْ ما يخبو صوتُها، بالتدرِج، من الهمس إلى الصمت. هذا
الصَّمْتُ، الذي كان يُحِبُّ حَيَاتِهَا المُشَوَّشَة، غريبٌ؛ لَكأنَّه غريب
عن الموجة الهاربة. إذا تحدَّث أحدٌ أو شيءٌ على السطح، فهو هواءٌ
أو صدى، بعضُ أشجار الضفَّة التي تُسِرُّ حَسَرَاتٍ. إِنَّ الذي يتنَفَّسُ
شَبَحٌ، يتنَفَّسُ بِخَفَوْتٍ شديدٍ. «على كُلِّ جانبٍ من هذا النهر، في

السريـر المـوجـل تـمتـدّ، علـى مـسـافـةٍ أـمـيالٍ عـدّة، صـحـراءٍ شـاحـبةٍ مـن
النـيلـلـوفـرات العـمـلاقـة، تـزفـرُ كـُلُّ وـاحـدةٍ صـوبَ الأُخـرى، فـي هـذه
العُزلة، وتـمـدُّ نـحو السـماءِ أعـناقَها الشـبـحيّة الطـويلـة، وتـهـزُّ مـن هـذا
الجـانـبِ وذاك رؤـوسـها السـرمـديّة. ويصـدـر عـنـها هـمـسٌ مُضـطـربٌ يُشـبه
هـمـس سـبـل نـفـقـي. وتـزفـرُ كـُلُّ وـاحـدةٍ صـوبَ الأُخـرى»⁽³²⁾. ها هـو ما
نـسـمـعُه قُـرْبَ النـهـر، لـيـس صـوتُه، بـل زفـرة، زفـرة نـبـاتـاتٍ رـخـوة،
مُـداعـبةٍ الخُضـرة الحـزينة المدعوكـة. بـعد حـين، التـبـاثُ نـفـسُه سـيـصـمُتُ،
وعـندما يـضـرب الحُزُنُ الجـجـارة، سـوف يـصـير الكـونُ كـُلُّه أـخـرسَ،
أـخـرسَ خـرساً مُـرعباً لا يُعبّر عـنه «حينـذاك كـنتُ سـاخـطاً، ألعنُ بـلعنةِ
الصّـمـتِ النـهـر والنـيلـلـوفـر، والهـواء، والغـابة، والسـماء، والرّعد،
وزفـراتِ النـيلـلـوفـر. سـوف تـنـزـلُ بـها اللـعنةُ وتـصـيرُ خـرساءً»⁽³³⁾. لأنّ ما
يـتـكـلّم فـي عُمـقِ الكائنات، ومـن عُمـقِ الكائنات، ما يـتـكـلّم فـي قَلـبِ
المـياه، إنّما هـو صـوتُ النـدَم. يـجـب إسـكـاثُ المـياه، يـجـب الرّدُّ علـى
الشّرِّ باللعن؛ فـكـُلُّ ما يـنـتـجـب فـيـنا وخـارجـنا يـجـبُ رـجـمُه بـلعنةِ
الصّـمـتِ. الكـونُ يـفـهـمُ مـلامـاتِ نـفـسٍ مـجـروحةٍ، والكـونُ يـصـمُتُ،
وتتوقّف الساقية العاصية عن الضّحك، يتوقّف الشلالُ عن الدندنـة،
والنهر عن الغناء.

وأنت، أيّها الحـالـيمُ، فـلـيـدخـل الصّـمـتُ فـيـك! فـي جـوارِ المـاء،
سـمـاعُ المـوتـى يـحـلُمون، يـعـني سـلفاً مـتـعـهم سـن النـوم.

مـن جـهـةٍ أُخـرى، هـلِ السـعـادَةُ نـفـسُها تـتـكـلّمُ؟ هـلِ السـعـادَةُ
الحـقـيـقيـة تُعـتـي؟ فـي زـمـنِ سـعـادَةِ إـليـونـور (Eléonore)، سـبقَ للنـهـر أن
اسـتـولى علـى جـاذـبيـة الصّـمـتِ الأبدـي: «كُنّا نُسَمِّيه نـهـرَ النـسيان؛ حـيـثُ

Edgar Allan Poe, *Silence*, dans. Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, (32)

p. 270.

(33) المـصـدر نـفـسـه، ص 273.

كان يبدو أن في قلبه تأثيراً مُهدّئاً. لم يكن يتصاعد من سريره أي همس. وكان يتنزّه في كُلِّ مكانٍ بهدوء بلغ حدّاً أن حَبَّاتِ الرَّمْلِ الشَّيْهَةِ باللالئ، التي كنا نودُّ أن نتأمَّلها في عُمقه، لم تكن تتحرَّك إطلاقاً، فكلُّ حَبَّةٍ في مكانها القديم البدائي اللامع ببريق خالِد⁽³⁴⁾.

من هذا الماء الجامد الصموت، يطلبُ العاشقون أمثلة الهوى: «سحبنا إلهُ الحُبِّ إيروس من هذه الموجة، والآن نشعرُ أنه كان قد أشعلَ فينا أرواحَ أجدادنا المُلتَهبة... الأهواءُ كُلُّها تهمسُ بسعادتها على وادي الخضير - المُبرَقش»⁽³⁵⁾. هكذا رُوِّحَ الشاعرُ شديدة الارتباط بالماء، ومن الماء نفسه يجب أن تولد «نيرانُ الهوى»، والماء هو الذي يحفظ «أرواح الأجداد المُلتَهبة». عندما يُشعل «إيروس» مياهٍ ضعيفٍ رُوْحينَ عابرينَ لحظةً، يكون للمياه، للحظة، شيءٌ تقوله: من عُمقِ النهر يخرج «رُويداً رُويداً همسٌ يتضخَّم مع الوقتِ في لحنٍ ثاقبٍ، أكثرُ ألوهيةً من نغمةِ قيثارةِ إيول^(*)»، وأعذبُ من كُلِّ ما لم يَكُنْهُ صوتُ إيلينورا»⁽³⁶⁾.

لكنَّ إيلينورا كانت قد رأت أن إصبع الموت على ثديها، وأنها، مثل الشيء الزائل، لم تكن قد نضجتُ بشكلٍ كاملٍ إلّا لكي تموت»⁽³⁷⁾. عندئذٍ تضاءلت أصباغُ السجادة الخضراء، عندئذٍ أخلتْ

Edgar Allan Poe, *Eléonora*, dans: *Histoires grotesques et sérieuses*, (34) p. 171.

(35) للمرعى، للمرعى، مؤلَّف النهر، له وحده، بالنسبة لبعض الأرواح، موضوع حُزن. في مرعى الأرواح الحقيقي لا تنبُ إلا الخنثى (asphodèle) ولا تجد فيها لرباخ الأشجار المغنية. بل التموجات الصامتة للخضرة المتوافقة، قد نتمكّن، بدراسة موضوع المرعى، من التساؤل عن الشيطان الذي قاد إدغار بُو «إلى مرعى الشمس» الذي زاره أميدوقليس سابقاً. انظر: المصدر نفسه، ص 173.

(*) Eole: إله الريح في الأساطير الإغريقية والرومانية.

(36) المصدر نفسه، ص 174.

(37) المصدر نفسه، ص 175.

نباتات الخُنثى مكانها للبفسجات الغامقة، آنذاك «الأسماك الفضية»
والذهبية تتوارى سابحةً عبْر الحلق، صوبَ الحدَّ السفلي لمجالنا،
وما عادت تُجَمِّل النهر اللذيذ». في النهاية، بعد الإشعاعات
والزهور، يضع الانسجامُ كُلَّهُ، في النهايةِ يكتمل، في نطاقِ
الكائنات والأصوات، قَدَر المياه شديدة التميّز في شِعْر إدغار بُو:
«الموسيقى المُدغِغَة . . . تموتُ شيئاً فشيئاً في همسٍ لا يبيّ يضعف
بالتدرّج، حتى تعود الساقيةُ بأكملها أخيراً إلى وقار صمتها الأصلي»

ماءٌ صموتٌ، ماءٌ عابثٌ، ماءٌ نائمٌ، ماءٌ لا يُسَبَّر، إنها دروسٌ
ماديةٌ كثيرةٌ لتأمل الموت. لكنَّ هذا ليس درسٌ موتٍ هيرقليطي،
موتٌ يحملنا بعيداً مع التيار، قَبْل تيار. بل هو درسٌ موتٍ جامدٍ،
موتٌ في العمق، موتٌ يظلُّ معنا، في جوارنا، وفينا.

لا يلزمُ إلّا نسيمُ المساء حتى يُحدِّثنا أيضاً الماء الذي كان قد
قتلَ نفسه . . . لن يلزمَ إلّا شعاعٌ قمرِيٌّ آيةٌ في النعومةِ والشحوبِ،
حتى يسير الشبُّع من جديدٍ على البحر.

الفصل الثالث

عُقدة كارون عُقدة أوفيليا

صَمْتُ وقَمَرٌ ... مقبرةٌ وطبيعة ...

جول لافورغ،

أخلاقُ أسطورية⁽¹⁾.

I

علماءُ الأسطورة الهواة مفيدون في بعض الأحيان. إذ يعملون بسلامة نية في منطقة العقلنة الأولى. إذن يتركون ما «يشرحون» من دون شرح؛ يحكم أن العقل لا يشرح الأحلام. يُصنّفون الخرافات ويُظَمونها أيضاً على عجل. لكنَّ لهذه العجلة حسناتها. لأنَّها تُبسِّط التصنيف. كذلك تُبيِّن أنَّ هذا التصنيف، المقبول بسهولة كبيرة، يتطابق مع نزعاتٍ واقعية فاعلة في ذهن عالم الأسطورة وذهن قارئه. وهكذا كتَبَ «سانتين» الوديع المهدار، مؤلِّفُ بيكشيولا وطريق التلاميذ، أسطورة الراين التي يُمكن أن تُزوِّدنا بِدرسٍ أساسي لِتُصنَّف أفكارنا بِسرعة. لقد فهم سانتين، منذ قرنٍ تقريباً، الأهمية الجوهرية

Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, p. 71.

(1)

يُطَقَسُ الأشجار⁽²⁾. ويربط به طَقَسُ الأموات. وهو يُعَلِنُ قانوناً رُبُماً يُمكن أن نُسَمِّيه قانونَ مواطنِ الموت الأربعة، الذي تربطه علاقةٌ واضحةٌ بقانون خيال المواد الأساسية الأربع:

«كان السَلْتِيُون⁽³⁾ يستخدمون وسائل متنوعة وغريبة بُغية إزالة جُثث البشر. في بعض البلدان، كانوا يحرقونها، وكانت شجرة المولود تُقدَّم خُشْبَ المحرقة، وفي بلادٍ أخرى، كانت شجرة المَيِّت (تودتاندوم)، المحفورة بالبلطة، تُستخدم نُعْشاً لِصاحبها. كان هذا النُعْش يُطَمَّر في التراب، إذا لم يُلَقَ في مجرى النهر الذي يكفل حَمْلَهُ إلى حيث لا يَعْلَم إلا الله! وأخيراً، كان يوجَد، في بعض المُقاطعات، عُرْفٌ - عُرْفٌ مُرْعَبٌ! - هو تقديم الجسد لِنَهم الطيور الجارحة، وكان مكان هذه التَقْدِمة المُحزِنة، قَمَّةٌ، ذُرْوَةُ الشجرة نفسها التي زُرعت يوم ولادة المَيِّت، والتي، استثناء هذه المَرَّة، ينبغي ألا تَسْقُط معه». ويُضيف سانتين، من دون أن يعطي ما يكفي من أدلَّةٍ وأمثلة: «والحال أننا ماذا نرى في هذه الوسائل الأربعة الحاسمة جداً في إرجاع الجُثث البشرية إلى الهواء، والماء، والتراب، والنار؟ أربعة أجناس من الجنائز مورِسَتْ في كلِّ العصور، ولا تزال تُمارَس حتى أيامنا هذه، في الهند، بين أتباع براهما، وبودا أو زرادشت. فَعَبِيرُ (les Guébres) مدينة بومباي، مثل الدراويش المُغرِقين في نهر الغانج، يعرفون عنها بعض الشيء». وأخيراً يُخَبِّرُ سانتين: «صادف عُمَّال هولنديُون، حوالى عام 1560، وهم يُنْقَبُونَ

(2) كان سانتين (Saintine) فيلسوفاً رفِيقَهُ أنيس. في نهاية الفصل الأول، يمكن أن نقرأ هذه الكلمات التي غالباً ما تأتلفناها بأنفسنا: «فضلاً عن هذا، هل يمكنني، أنا عالم الأسطورة، أن أبرهن شيئاً أيّاً كان؟».

X. B. Saintine, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand* (3)
(Paris: L. Hachette, [1863]), pp. 14-15.

في طمبي نهر زويديرزيه، عدّة جذوع أشجار حفظها التحجّر بأعجوبة. كان قد سكنَ إنسانٌ في كُلِّ جَذع، حيث حُفِظَتْ بعض البقايا التي هي نفسها مُتَحَجِّرة تقريباً. طبعاً كأن الراين، غانج ألمانيا، هو الذي جرّها حتّى هذا المكان، بعضها يحول بعضها الآخر.

الإنسان، منذ الولادة، منذورٌ للنبات، لذا كانت له شجرته الخاصة. وكان يجب أن يكون للموت الحماية التي للحياة. وهكذا لكونِ الجُثّة وُضِعَتْ في قلبِ النبات، ورُدَّت إلى الحُصْنِ النباتي للشجرة، فهي مسلّمةٌ للنار، أو للتراب، أو تنتظر في المخبأ الشَّجَرِي، على ذرى الغابات، الانحلال في الهواء، الانحلال الذي تُساعد عليه طيور الليل، وآلافُ أشباحِ الرِّيح. أو أخيراً، ومن جانب أكثر عُمقاً، كان الميت الراقِدُ في نعشه «الطبيعي»، في «قربنه» النباتي، في التابوتِ، مُفْتَرِسِهِ الحَيِّ، في الشجرة - مُقَدِّماً للماء، ومتروكاً للبحر.

II

لا يُعطي رحيْلُ المَيِّتِ هذا في اليَمِّ سوى ملمح واحدٍ من حُلْمٍ يقظة الموت. ولا يتطابق إلّا مع لوحةٍ «مرثية»، ومن الممكن أن يُضِلَّ في تقدير عُمقِ الخيالِ المادّي الذي يتفكّر في الموت، كما لو أنّ الموتَ هو نفسه مادّة، وحياءٌ في مادّةٍ جديدة. والماء، بوصفه مادّة حياة، هو أيضاً مادّة موتٍ حُلْمٍ اليقظة المُتناقض. بُغية إجابة تفسير طقس «شجرة الموت» يجب أن نتذكّر مع كارل يونغ⁽⁴⁾ أنّ الشجرة، قبل كُلِّ شيء، رمزٌ أُمومي؛ ولَمّا أن كان الماء أيضاً رمزاً

Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (4)

[=*Wandlungen und Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Montaigne, 1927)], p. 225.

أموميًا، لعلنا نُدرِك في «شجرة الموت» صورةً غريبةً لدمج الرُشيمات. فحين يوضع الميت في قلب الشجرة، وتوضع الشجرة في قلب الماء، تُضاعف، بطريقة ما، القوى الأمومية، وتُعاش مرتبتين أسطورة الدفن هذه التي من خلالها نتخيّل، كما يقول لنا كارل يونغ، إن «الموت يُعَادُ إلى الأم ليكون مولوداً من جديد». سوف يكون الموت في المياه، قياساً إلى حلم اليقظة هذا، أكثر أشكال الموت أموميّة. يقول يونغ في موضع آخر: رغبة الإنسان «هي في أن تصبح مياه الموت القاتمة مياه الحياة، وأن يصير الموت وعناقهُ البارد حُضناً أموميًا، تماماً مثل البحر، مع أنه يبتلع الشمس، والوليد الجديد في أعماقه ... لم تستطع الحياة أبداً أن تعتقد بالموت!»⁽⁵⁾.

III

ها هنا يُعَدِّبني سؤال: ألم يكن الموت الملاح الأول؟ ألم يضع الأحياء، خلال زمن طويل قبل أن يثقوا بالبحر، النعش في البحر، وفي السيل؟ ربّما لن يكون النعش في هذا الافتراض الأسطوري، القارب الأخير. بل «القارب الأول». ربّما لن يكون الموت الرحيل «الأخير». بل «الرحيل الأول». سوف يكون عند بعض الحالمين المُتعمِّقين الرحيل الحقيقي الأول. طبعاً، سرعان ما تقف الشروحات النفعيّة ضدّ مفهوم الرحلة البحرية هذا. إذ تُريد دوماً أن يكون الإنسان البدائي حاذقاً بالفطرة. تُريد دوماً أن يكون إنسان ما قبل التاريخ قد حلّ بذكاء مشكلة بقاءه. ونقبل، على الأخص، من دون صعوبة، أن المنفعة فكرة واضحة، وأنها احتفظت على الدوام بقيمة بديهية أكيدة ومباشرة. والحال أن المعرفة النافعة هي سلفاً معرفة مُعقّلة. وعلى العكس، تصوّر فكرة

(5) المصدر نفسه، ص 209.

بدائية بوصفها فكرة نافعة، يعني السقوط في عقلنة مُضلّة إلى حدّ أنّ المنفعة مفهومه في وقتنا الحاضر ضمن نظام منفعي بالغ الاكتمال، والانسجام، والمادية، وانغلاقه شديد الوُضوح. ليس الإنسان، للأسف! عقلانياً إلى هذه الدرجة! لأنّ اكتشافه للنافع لا يَقلُّ صعوبةً عن اكتشافه للحقّ ...

مهما يكن من أمر، يظهر، في المُشكلة التي تشغلنا، إن نحن حلّمنا بها قليلاً، أنّ منفعة الإبحار ليست واضحة بما يكفي لِتُجبر الإنسان البدائي على أن يَجوّف قارباً. ولا يُمكن لأيّ منفعة أن تُسوّغ الخطر الهائل لركوب البحر. وبُغية مُجابهة الملاحه، يجب وجود مصالح هائلة. والحال أنّ المصالح الهائلة الحقيقية هي المصالح الخيالية. إنّها المصالح التي نحلم بها، وليست تلك التي نحسّها. إنّها المصالح الخرافية. فَبَطْلُ البحر هو بطل الموت. والملاح الأول هو أول إنسانٍ حيّ كان شجاعاً شجاعاً ميّت.

كذلك فحين نريد أن نُسلم بشراً أحياء للموت الشامل، للموت الذي لا رجعة بعده، نتركهم للبحر. لقد اكتشفت السيدة ماري دِلْكُور، تحت التمويه العقلاني للثقافة التقليدية القديمة، المعنى الأسطوري لِلأطفال الشريرين. كان يُتجنّب بعناية، في كثير من الأحوال، أن يلامسوا الأرض. إذ قد يُلوثونها، ويُبلبلون خصوصيتها، ويُفسّون بالتالي «طاعونهم». لذا «يُحملون بأسرع ما يُمكن إلى البحر أو إلى نهر⁽⁶⁾». وماذا بالإمكان أن يُفعل مع كائنٍ معنوه يُفضّل ألا

Marie Delcourt, *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans* (6)

l'antiquité classique, bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège; fascicule LXXXIII (Gembloux: Impr. J. Duculot; Liège: Faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938), p. 65.

يُقْتَل، ولا يُراد أن يُلامس الأرض، إن لم يوضع على الماء في قاربٍ مصيره الغرق؟». أما نحنُ فنودُّ أن نرفع الشرح الأسطوري الذي جاءت به السيدة دلكور درجةً إضافيةً. إذن سنفسر ولادة طفلٍ شريرٍ بأنها ولادةٌ كائنٍ لا ينتمي إلى الخصوبة الطبيعية لـ«الأرض»؛ فنعيده فوراً إلى عُصْرِهِ، إلى الموت القريب جدّاً، إلى موطن الموت الشاغل الذي هو البحر اللانهائي أو النهر الهادر. لأنّ الماء وحده يستطيع أن يُخلي الأرض.

آنذاك يُسوِّغ هذا بأنّه عندما يُلْفَظُ أطفالٌ متروكون مثل هؤلاء في البحر، أحياء على الشاطئ، عندما «ينجون من المياه»، يصيرون بسهولة كائنات خارقة. فعندما يُجاوِزون المياه، يُجاوِزون الموت. وأنّهم يستطيعون أن يخلقوا مُدُنًا، ويُنقذوا شعباً، ويُعيدوا صُنعَ العالم⁽⁷⁾.

ألا إنّ الموت رحيلٌ، والرحيلُ موت. «أن نرحل، يعني أن نموت قليلاً». الموتُ، هو حقّاً رحيلٌ، ولا نستطيع أن نرحلَ تماماً، بشجاعةٍ، ووضوح، إلّا بمُتابعة خطِّ الماء، وتيار النهر العريض. فالأنهار كلّها تصبُّ في نهر الأموات. ليس من موتٍ خارقٍ غير هذا. ليس سوى هذا الرحيل هو ما يُمكن أن يكون مُغامرةً.

إذا كانَ حقيقياً أن يُعدَّ مَيِّتٌ، في اللاشعور، غائباً، فملاح الموت هو وحده مَيِّتٌ يُمكن أن نحلمُ به بلا نهاية. ويبدو أنّه سيكون

(7) صورة المجاوزة ترتبط بـ«الماوراء». ليس هنا تقليدٌ غربيٌّ فقط. يُمكن أن نرى فيه مثلاً في التقليد الصيني، بالعودة إلى مقالٍ لـ«فون إيرفين رويسل». انظر: von Erwin Rousselle, *Das Wasser als mythisches Ereignis chinesischen Lebens*, in: *Die kulturelle Bedeutung der komplexen Psychologie*, Herausgegeben vom Psychologischen Club Zürich. [Festschrift zum 60. Geburtstag von C. G. Jung] (Berlin: J. Springer, 1935).

لذكره على الدوام مُستقبَلٌ مَّا . . . بينما سيكون الميثُ الساكِنُ في المقبرة الكبيرة شديداً الاختلاف. فالقبر، قياساً إلى هذا الأخير، هو أيضاً مسكناً، مسكنٌ يأتي الأحياء لزيارته بخشوع. إنَّ ميثناً كهذا ليس غائباً تماماً. والنفس الحساسة تدري هذا تماماً. تقول الفتاة، في شعر ووردوورث، نحن سبعة، خمسة على قيد الحياة، والإثنان الباقيان لا يزالان في المقبرة، وبإمكاننا أن نذهب للغزل أو الخياطة، قُربهما، ومعهما.

يرتبط بهؤلاء الذين ماتوا في البحر حلم يقظة آخر، حلم يقظة خاص. إنهم يتركون في القرية أراملَ لسنَ مثل الأخريات، «أرامل بيض الجباه» يحلمن بقصيدة أوسيانو نوكس^(*). لكن ألا يوقف الإعجابُ بأبطال البحر البكاء أيضاً؟ أوليس وراء بعض التأثيرات البلاغية أثرُ حلمٍ صادقٍ في لعنات تريستان كوريبيير⁽⁸⁾ (Tristan Corbière)؟

وهكذا فالوداعُ على شاطئ البحر أكثرُ ضروبِ الوداع تمزيقاً، وأكثرها أدبيةً معاً. لأنَّ شعر الوداع يستغلُّ أعماقاً قديمةً للحلم والبطولي. ويوظف فينا، من دون شك، الأصداء الأكثر إيلاماً. ذلك أن أسطورة الرحيل على الماء توضح جانباً كاملاً من نفسنا الليلية. والانعكاسات، في نظير الحالم، مُتصلة بين هذا الرحيل والموت. والماء، في نظير بعض الحالمين، هو الحركة الجديدة التي تدعونا إلى السفر الذي لم يتحقق إطلاقاً. هذا الرحيل المُتجسّد ينزعنا من مادة الأرض. وعليه، يا لها من عظمةٍ مُدهشةٍ يملكها هذا البيت الشعري لبودلير، هذه الصورة المُباغِثة التي سُرعانَ ما تمضي إلى قلب سِرِّنا الخفي:

(*) Oceano Nox : قصيدة ليفكتور هيفو يُمجّد فيها مغامرات البحارة.

Tristan Corbière, *Les Amours jaunes*, la fin.

(8)

أَيْهَا الْمَوْتُ، أَيُّهَا الْبَحَارُ الْعَجُوزُ، لَقَدْ آنَ الْأَوَانُ! قُلْنَرَفِعِ
الْمِرْسَاةَ!⁽⁹⁾

IV

إذا أردنا حقاً أن نُعيد إلى المستوى البدائي القِيمِمِ اللاشعورية
المُتراكمِمة كُلِّها حول جنازات مُعَيَّنة، من خلال صورة الرحيل على
الماء، فسوف نُدرِكُ على نحو أفضل دلالة نهر الجحيم وجُمْلَةُ
أساطير المآثِمِ المُجَازِ. يُمكن لعادات مُعَقَّلَنَة قُبْلًا أن تُحسِنَ عَهْدَةَ
الأموات إلى القبر أو إلى المحرقة، بينما اللاشعور الذي يَسِمُهُ الماء،
سوف يحلُمُ، في ما وراء القبر، وفي ما وراء المحرقة، برحيل في
البحر. بعد أن تَجَاوَزَ النَفْسُ التُّرابَ، وبعد أن تَجَاوَزَ النارَ، تصل إلى
حافة الماء. إذ يبغي الخيال العميق، الخيال المآذِي، أن يكون للماء
نصيبه في الموت، فهو بحاجة إلى الماء لِيَحْتَفِظَ لِلْمَوْتِ بِمعنى
الرحيل. نفهم، انطلاقاً من ذلك، أنَّ على النفوس قاطبةً، من أجل
أحلام يقطعة لا نهائية كهذه، وأياً كان نوع المآثِمِ، أن تصعد في
«مركب كارون». إنها صورة غريبة إنَّ وجب أن نتأملها دوماً بِعَيْنِي
العقل الصافيتين. لكنَّها، على العكس، صورة مألوفة بين الصُّورِ، إنَّ
عرفنا مُساءلة أحلامنا! كثيرون هم الشعراء الذين عاشوا في النوم
إبحار الموت هذا: «رَأَيْتُ دَرَبَ رَحِيلِكَ! لَنْ يَفْصِلُنَا النُّومُ وَالْمَوْتُ
وَقَتاً أَطْوَلُ ... اسْمَعُ! السَّيْلُ الشَّبَحِيُّ يَخْلِطُ هَدِيرَهُ الْبَعِيدَ بِالنَّسِيمِ
الْهَامِسِ فِي الْغَابَاتِ الْمُتَزَعَّةِ بِالموسيقى⁽¹⁰⁾». سوف نُدرِكُ، ونحن

Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, la mort, p. 351.

(9)

Percy Bysshe Shelley, *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*, [3 vols., (10)

tr. par F. Rabbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les
œuvres de Shelley (Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887)], vol. I, p. 92.

نعيش من جديد حلّم شيللي (Shelley)، كيف غدا «درب الرحيل»،
رُويداً رُويداً، «السَّيلُ الشَّبَحِي».

من جهةٍ أخرى، كيف يُمكن أن نربط أيضاً شعراً جنائزياً
بصُورٍ مُتباعِدةٍ إلى هذا الحدّ عن حضارتنا، إذا لم تدعمها قيمٌ
لاشعورية؟ إنَّ استمرار فائدةٍ شعريةٍ ومسرحيةٍ لِصورةٍ باليةٍ وزائفةٍ
كهذه قد تخدمنا في بيان أنَّ أحلاماً طبيعيةً، وتقاليِدَ مُتعلّمةٍ تتحد
في عُقدةٍ الثقافة. وبهذا الصّدّد يُمكننا أن نصوِّغ «عُقدة كارون».
ليست عُقدة كارون شديدة؛ حيث إنَّ الصورة فاقدة اللون حالياً.
وفي كثيرٍ من الأذهان المُثَقَّفة، تتحمّل العُقدة مصيرَ هذا الإرجاع
بالغ الكثرة إلى أدبٍ مَيّت. لا يعود آنذاك سوى رمز. لكنّ ضعفه،
وزوال لونه لا يزالان مُناسِبَينَ لنا لإشعارنا بإمكانِ تطابقِ الثقافة
والطبيعة.

فلنرَ أولاً في الطبيعة - أي في أساطير الطبيعة - تشكّل صُور
كارون التي ليس لها صلةٌ بالتأكيد مع الصورة التقليدية. تلك هي حالُ
أسطورة مركب الأموات، وهي أسطورة بألف شكل، لا تَنِي تتجدّد
في الفنّ الشعبي. يُعطي عنها ب. سيبليو (P. Sébillot) هذا المثال:
«كانت أسطورة مركب الأموات واحدةً من أوائل الأساطير التي
تأكّدت على شاطئنا: لا شكّ في أنها كانت موجودة فيها قبل الغزو
الروماني، وفي القرن السادس نقلها بروكوب (Procopé) بهذه
الكلمات: صيادو بلاد الغال وساكنوها الآخرون مُقابل جزيرة بروتانيو
مُكلّفون بأن يُمَرّروا فيها الأرواح، ولهذا يُعقّون من الضرائب. في
منتصف الليل، يسمعون طرّقاً على أبوابهم؛ فينهضون ويجدون على
الشاطئ مراكب أجنبية لا يرون فيها أحداً، ومع ذلك تبدو زائدة
الحمولة حدّ أنها تكاد تغرق، ولا ترتفع عن الماء إلّا قيّد أنملة،
تكفي ساعة لقطع هذه المسافة، مع أنّه يصعب عليهم أن يقطعوها،

في مراكزهم الخاصة، خلال ليلٍ كامل⁽¹¹⁾.

استأنف إميل سوفيستر (Emile Souvestre) هذه القصة عام 1836: وهذا بُرهانٌ على أنَّ أسطورةً مثل هذه تتوسَّل التعبير الأدبي باستمرار، و«تَهْمُنَا». وهذا موضوعٌ أساسيٌّ يُمكن أن يتَّخذ لبوسٌ كثيرٌ من التنوع. يضمن ثباته، مع الصور الأكثر تنوعاً، واللامتوقعة أبداً، لأنَّه يمتلك أصلب الوحدات: «الوحدة الحلمية». وهكذا تعبَّر باستمرار، في الأساطير البروتوتينية القديمة، قواربُ أشباح، وقوارب جحيم مثل بهلوان الجبال الهولندي. وغالباً ما «تعود» أيضاً، القوارب الغارقة، وهذا بُرهانٌ على أنَّ القارب بطريقه ما لصيقُ الأرواح. ها هي، من جهةٍ أخرى صورةٌ مُلحقة تكشف بما يكفي أصلها الحلمية العميق: «كَبُرَتْ هذه القوارب، حتَّى إنَّ سفينةً سواحل صغيرة صارت بعد سنوات عذبة بحجم سفينة صيد بضاريتين». هذا «النمو» الغريب مألوفٌ في الأحلام. وغالباً ما نجده في أحلام الماء؛ فبالقياس إلى بعض الأحلام، يُغذِّي الماء كُلَّ ما يُشرب. يجب تقريبها من الصور الخيالية المتكاثرة في قصة إدغار بُو «المخطوطة التي وُجِدت في قارورة»: «إنَّه لشيءٌ إيجابي أن يوجد بحرٌ تكبر فيه السفينة نفسها مثل جَسَد البخار، الحي»⁽¹²⁾. هذا البحرُ بحرُ الماء الحلمية. ويُصادف أنه أيضاً، في قصة بُو. بحرُ الماء المأتم، بحر «الماء الذي لا يُزِيد»⁽¹³⁾. وفيه، القارب الذي وسَّعته العصور، يقوده شيوخٌ عاشوا في أزمنة مُغرقة في القَدَم. فلنقرأ ثانيةً هذه

(11) حرب القوط (Guerre des Goths)، ج 1، فصل 4، فقرة 20. انظر: Paul

Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 148.

Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles (12)

Baudelaire, p. 216.

(13) المصدر نفسه، ص 219.

القِصَّة، وهي من أكثر القصص جمالاً، ولَسوف نعيشُ التناؤدَ بين الشعر والأساطير. فهي تخرج من حلم عميق جداً: «يبدو لي في بعض الأحيان أنَّ الإحساس بالأشياء التي لا أجهلُها يخرقُ ذهني مِثْل وَمَض، ودائماً تختلطُ بظلال الذاكرة المُتموِّجة هذه، ذكرى أساطير أجنبية وعصورٍ سحيقة، لا تُشرح»⁽¹⁴⁾. إنَّ الأساطير هي التي تحلمُ في نومنا. ..

ثمَّة أيضاً أساطير يعيش فيها «كارونات» موقتون، وخصوصاً كارونات رغباً عنهم يبحثون عن وكيل. والحكمة الشعبية تنصح الملاحين ألا يصعدوا مركباً مجهولاً. وينبغي ألا يُخشى من تنعيم هذه الحِيطَة بإعطائها معناها الأسطوري. وباختصار، القوارب العجيبة كلها، الفائضة في روايات البحر، «تنتمي إلى قارب الأموات». يُمكننا أن نكون مُتأكدين تقريباً من أنَّ الروائي الذي يستخدمها يمتلك عُقْدَة كارون مخبوءة إلى حدٍّ ما.

وعلى نحو خاص، إنَّ وظيفة مُعدِّ^(*) (Passeur) بسيط، بدءاً من لحظة إيجاد مكانها في عمل أدبي، تتأثر على نحو حتمي تقريباً برمزية كارون. فمع أنَّه لم يُجاوز إلا مُجرَّد نهر، فهو يحمل رمزَ الماوراء. إنَّ المُعدِّي حارسُ سِرٍّ خفيٍّ:

كانت نظراته الشائخة المُتعبَة

تري الأفاصي المُضاءَة

تحت السماوات الباردة

(14) المصدر نفسه، ص 216.

(*) Passeur: مُعدِّي، من يقوم بتعدية النهر الصغير بقارب بين ضفة و ضفة.

حيث لا يَبْني يتناهى إليه الصوتُ الشاكي⁽¹⁵⁾.

«يقول إيميل سوفيستر⁽¹⁶⁾: «فَلْتُضْفِ الجرائم المُرْتَكبة في مُلتقى المياه، ومغامرات الحُب الروائية، واللقاءات العجيبة لِلْقَدَّيسين، أو الحوريات أو الشياطين، ولَسوف نُدرِكُ كيف أَنَّ قصّة المُعَذِّين... تُشكِّلُ واحداً من أكثر الفصولِ مأساويةً في هذه القصيدة العظيمة التي طالما جَمَّلَها الخيال الشعبي».

الشرق الأقصى، باعتباره مُقاطعة بروتانيا^(*)، يعرف مركب كارون. يُترجم بول كلودل شِعْرَ حورية الأموات المؤثر حين يعود، في الحياة الصينية، في الشهر السابع: «النأي يفود الأرواح، ويجمعها قرعُ الصُنْج مثل النحل... على طُول حافةِ النهر، تنتظر المراكب الجاهزة قُدومَ الليل». «ينطلق المركبُ ويجنحُ، تاركاً في الحركة العريضة لِمَسارِهِ خطأً من نار: أحدهم يذُر مصابيحَ صغيرة. وتغمز ومضاتٌ موقّنة، على مجرى الماء العريض، لحظةً وتخبو. وذراعٌ يلامس منها ضريح المياه، وهو يُمبِكُ بِالْمُرْقَةِ الذهبية، وحُزْمَةُ النار التي ننصهر وتلهب في الدخان: بَرَقَ النور الخُلب، مثل أسماك، يُغري المُبْشِرِدين الغارقين». وهكذا يُقْلَدُ العِيدُ الحِياةَ التي تنطفئ، والحياة التي تمضي في آِنٍ معاً. الماءُ قَبِرُ النارِ والبشر. سوف يسمع الحالمُ، في البعيد، حين يبدو أَنَّ الليل والبحر أنجزا معاً رمزيّة الموت، «نغمةَ الجِزْهرِ الجنائزي، وضجيجَ الطبل الحديدي في

Emile Verhaeren, *Les Villages illusoires*, le passeur. (15)

Emile Souvestre, *Sous les filets [scènes et mœurs des rives, nouvelle]* (16)
édition (Paris: Michel Lévy-frères, 1857)], le passeur de la vilaine, p. 2.

(*) بروتانيا (Bretagne): شبه جزيرة فرنسية تقع ما بين بحر المانش والمحيط الأطلسي، سُميت بهذا الاسم بسبب استيطانها من قِبل البريطانيين الإنجليز خلال عصر الإمبراطورية الرومانية.

الظلّ الكثيف المُصطَلِم بِضَرِيّةٍ مُرْعِيّةٍ»⁽¹⁷⁾.

كلُّ ما في الموت من ثَقُلٍ، مُتَأَثِّرٌ أيضاً بِصورةِ كارون. القوارب المليئة بالأرواح توشكُ دوماً على الغَرَق. إنّها صورةٌ مُدهِشةٌ حيثُ نشعرُ أنّ الموت يخشى أن يموت، حيث لا يزال الغارق يخشى الغَرَق! الموت رحيلٌ لا ينتهي أبداً، وهو منظورٌ لا نهائيٌّ من المخاطر. إذا كان الثقل الذي يكتظُّ به القارب باهظاً، فذلك لأنّ الأرواح مُذنبّة. لأنّ قارب كارون يمضي دائماً إلى جهنّم. وليس فيه أيُّ نُوتٍ سعادةٍ.

هكذا سوف يصير قاربُ كارون رمزاً مُرتبطاً بتُعَسِّ بِشريّةٍ لا يتداعى. سوف يُجاوِزُ عُصور الأَلَم. فكما يقول سانتين⁽¹⁸⁾: «كان القارب لا يزال يخدمُ كارون حينما اختفى هو نفسه أمام حَمِيّاتِ الوزعِ الأولى (للمسيحية). صبراً! سيظهر من جديد. أين سيحصلُ هذا؟ في كلّ مكان ... بدءاً من الأزمنة الأولى لكنيسة الغاليلين، في أبرشيّة سان دوني، على ضريح داغومبير، كان هذا المَلِكُ قد مُثِّلَ، أو بالأحرى مُثِّلَتْ روحه، مجاوزةً نهر الجحيم كوسيت (Cocyt) في القارب التقليدي؛ وفي نهاية القرن الثامن عشر، أعاد دانتِي، بملء سطوته، كارون العجوز ليكون نُوتٍ جحيمة. بعده، وفي إيطاليا نفسها، وتحديدًا في المدينة الأكثر كاثوليكية، كان مايكل أنجيلو، وهو يعمل على مرأى من البابا ... يُصوِّره في جداريّته يوم القيامة في الوقت نفسه الذي كان يُصوِّر فيه الله، والمسيح، ومريم العذراء، والقديسين.» ويختِمُ سانتين قائلاً: «لا جحيمٌ مُمكنًا من دون كارون».

في أريافنا الواقعة في مُقاطعة شامبانيا، التي قليلاً ما تحلُم، قد نعثِر، مع ذلك، على آثار النوتيّ العجوز. بعض القُرَى لا تزال،

Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, pp. 35 sqq.

(17)

Saintine, *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère - grand*, p. 303.

(18)

خارج الكنيسة، تُسدّد له ضريبة «الأوبول»^(*). وعشيّة الجنازة، يذهب أحد أقرباء الميت إلى العائلات كُلّها ليدفع «فلس الأموات».

وعلى الجملة، يعثر الإنسان العادي، والشاعر، ورسّام مثل دولا كروا، جميعاً في حلّمهم على صورة دليل يجب أن «يقودنا في الموت». فالأسطورة النحيّة تحت الشكل الملحمي أسطورة بسيطة جداً مُرتبطة بصورة شديدة الوضوح. لذا فهي شديدة الصّلابة. وحين يستأنف شاعر صورة كارون، يُفكر بالموت تفكيره بالرحيل. يعيش من جديد أكثر المآتم بدائيّة.

V

بدا لنا ماء الموت حتّى الآن «عُضُراً مقبولاً». والآن سنجمع الصُّور التي يبدو لنا الموت فيها «عُضُراً مرغوباً».

فعلاً يبلُغ نداء العناصر من القوّة أحياناً حدّاً يستطيع عنده أن يخدمنا في تحديد نماذج للانتحار مُتميّزة للغاية. يبدو آنذاك أنّ المادّة تُساعد في تحديد المصير البشري. لقد أحسنت السيّد بونابرت بيان الحتمية المُزدوجة للمأساوي، أو، بتعبير أفضل، بيان الروابط اللصيقة التي توحد المأساوي في الحياة والمأساوي في الأدب: «في الواقع، إنّ جنس الموت الذي يختاره البشر، سواء أكان في الواقع من أجل أنفُسهم، من خلال الانتحار، أم في القصة المُتخيّلة من أجل أبطالهم، لا تُمليه المُصادفة أبداً، لكنّه، في كلّ حال، مُحتمّ نفسياً»⁽¹⁹⁾. بهذا الصّدّ تتولّد مُفارقة نوّد أن نشرّح رأينا فيها.

يُمكّننا القول، حتّى من بعض الجوانب، إنّ الحتمية النفسية

(*) Obole: اسم وحدة نقدية يونانية قديمة، والكلمة تعني هنا عطية مُواضعة.

Marie Bonaparte, *Edgar Poe. Etude psychanalytique* [(Paris: Denoël et (19) Steel, 1933)], p. 584.

أقوى في القصة المُتخيَّلة منها في الواقع، لأنَّ وسائل الاستيهام في الواقع قد تنعدم. أمَّا في القصة المُتخيَّلة فالوسائل والغايات تحت تصرُّف الروائي. لذلك يفوق عددُ الجرائم وحوادث الانتحار في الرواية عددها في الواقع. والمسرحية الدرامية، وخصوصاً تنفيذ المسرحية الدرامية، وما يُمكن أن تُسمِّيه استدلالية الأدب المسرحي، يسمُّ إذاً الكاتب الروائي بعمق. فالروائي، شاء أم أبى، يكشف عمق وجوده، مع أنَّه مُعطى تماماً بالشخصيات. يُحاول، عبثاً، أن يستخِدم «واقعا» كما يستخِدم شاشة. هو الذي يعرض هذا الواقع، وهو بخاضة الذي يُسلسله. في الواقع، لا نستطيع أن نقولَ كُلَّ شيء، إذ تقفز الحياة من حلقات السلسلة وتُخبئ استمراريتها. أمَّا في الرواية فلا وجود إلا لما نقول، إذ تُبين الرواية استمراريتها، وتعرض حتميتها. ولا يتجلى عُنفوانها إلا إذا كان خيال المؤلف شديد الحزم، وإلا إذا اكتشف الحتميات القويَّة التي تنطوي عليها الطبيعة البشريَّة. فحين تتسارع الحتميات وتتكاثر في المسرحية، يتكشف المؤلف من خلال العنصر المسرحي بأعمق ما يُمكن.

مُشكلة «الانتحار» في الأدب حاسمة في الحكم على القيمة الدرامية. على الرغم من كُلِّ الجبل الأدبية، نسيء الجريمة عرض نفسها على نحوٍ حميمي. فهي مُرتبطة بوضوح شديد بالظروف الخارجية. تتفجَّر تفجَّر حدث لا يتعلَّق دائماً بطبع المُجرم. على العكس، يتمثَّل الانتحار، في الأدب، مصيراً حميماً طويلاً. إنَّه، حرفياً، الموت الأكثر تنظيمًا، وتحضيرًا، وشمولية. ويؤدُّ الروائي، فوق ذلك، أن يُشارك الكون برُمته في انتحار بطله. إذاً الانتحار الأدبي جدُّ خليقي بأن يمنحنا «خيال الموت». إنَّه يرتَّب صور الموت. لأوطان الموت الأربعة، ضمن إطار الخيال، أتباعها، ومُلهمها. فلتتوقَّف عن الانشغال بغير نداء المياه المأساوي .

الماء، موطنُ الحوريات الحيَّة، وهو موطن الحوريات الميتة

أيضاً. إنه المادّة الحقيقية للموت النسائي الصبرف. بدءاً من المشهد الأول بين هاملت وأوفيليا، يخرج هاملت من حلم يقظته العميق، ويهمس، متبعاً بذلك قاعدة التحضير الأدبي للانتحار - كما لو كان كائناً إلهياً يُنبئ بالمصير: «ها هي أوفيليا الجميلة! يا حورية في تضرّعاتك، تذكّري ذنوبي كلّها»⁽²⁰⁾. مُدّاك، على أوفيليا أن تموت من أجل ذنوب الآخر، على أن تموت في النهر بهوادة، من دون ضجيج. إنّما حياتها القصيرة حياةً مّيّة. فهل هذه الحياة غير السعيدة شيء آخر سوى انتظار عبثي، سوى صدّي بائس لِمُنْجاة هاملت؟ إذا تعالوا نرى على الفور أوفيليا في نهرها⁽²¹⁾:

الملكة

صفصافة تكبر وتنحني فوق جذول
تُمرّي أوراقها الفضية في المياه
ها هنا مضت تحت إكليل زهر مجنون
زهرة الربيع، والرّغدة، والقراص، وهذه الزهرة
التي في كلام رُعاتنا الصريح تتلقّى
اسماً فقطاً، لكنّ بُنيّاتنا الحيات
يُسمّنها رجل الذئب⁽²²⁾. هناك، كانت تشبّث

William Shakespeare, *Hamlet*, [traduit par Jules Derocquigny (Paris: (20) Editions du trianon, 1925)], acte III, scène I.

(21) المصدر نفسه، فصل 4، مشهد 7.

(22) رجل الذئب (Patte de loup) هو اسم الفراسيون المائي Lycope المعروف. فترجمون آخرون يُعطون نصّاً التسمية الإنجليزية «أصابع البشر الأموات» (Dead Men's Fingers) ودلالاتها الشرجية واضحة.

باغية أن تعلق بالأغصان المنحنية
بإكليلها من الزهور، حين انكسر عُصْنُ شَرير
وعاجلها مع أوسمتها البهيجة
ساقطاً في الجدول الباكي. انبسط ثوبها
وسندّها فوق الماءِ مِثْلَ جَنِيَّةِ البحر؛
حينها راحت تُدْنِدُنْ مقطوعاتِ ألحانٍ قديمة،
ولما لم تنتهِ إلى ضيقها،
أو تصرّفت مثل كائنٍ يعيشُ هناك
في بيئته الخاصة. لكنّ هذا لم يَطل.
في النهاية « ثيابها المُثَقَّلَة بما شربت
سحبت المسكينة وتلاشى غناؤها العذبُ
في منيةٍ مُوحِلة ... »

ليرتس

آه! ليس فيك إلا كثيرٌ من الماء، يا أوفيليا البائسة! كذلك
أمنع نفسي من البكاء. لكنّ هكذا خُلِقْنَا؛
الحياءُ عبثاً يقول: على الطبيعةِ
أن تُتابع مجراها. عندما تَجُفُّ هذه الدموع،
سَيَسْكُتُ ما هو أنثى في داخلي ...

يبدو لنا غير مُفيدٍ أن نحسب حسابَ الحادث، والجنون
والانتحار في هذا الموت الروائي. فقد علّمنا التحليل النفسي، من
جهةٍ أخرى، أن نُعطي للحادث دورَه النفسي. من يلعبُ بالنار
يحترق، يُريد أن يحترق، وأن يحرق الآخرين. والذي يلعبُ مع الماء
الغدار يغرق، يُريد أن يغرق. ومن جانبٍ آخر، يحتفظ المجانين، في

الأدب، ببعض العقل - بما يكفي من الحزم - ليلتحقوا بالمسرحية،
لاتّباع قانون المسرحية. على هامش الحدث، يحترمون وحدة
الحدث. إذا سوف تستطيع أوفيليا أن تكون، في منظورنا، رمزاً
للاتّجار النسائي. حقاً إنها مخلوقٌ وُلِدَ ليموت في الماء، إذ ترى
فيه، كما يقول شكسبير «بيئتها الخاصة». الماء «عُنْصُر» الموتِ الفتّي
الجميل، الموتِ المزهّر، وهو، في مآسي الحياة والأدب، «عُنْصُر»
موتٍ بلا كبرياء، بلا حقدٍ، عُنْصُر انتحارٍ مازوخي. الماء هو الرمز
العضوي العميق للمرأة التي لا تعرف إلا «بُكاء» آلامها، وبسهولة
«تغرق عيناها في الدموع». أمام الانتحار النسائي، يفهم الرجل هذا
الحزن المآتمي من خلال كل ما هو امرأة فيه، مثل ليرتس. فيصير
من جديد رجلاً، ويصير «جافاً» - عندما تُجفّ الدموع.

هل من حاجةٍ إلى التشديد على أنّ صُوراً مفصّلة بهذا الغنى
مثل صورة أوفيليا في نهرها ليس فيها، مع ذلك، أي شيء من
«الواقعية»؟ لم يرَ شكسبير بالضرورة غارقةً «واقعية» تنزل في مجرى
الماء. حيث إنّ واقعيةً مثل هذه، بعيدة عن أن توقّظ صُوراً، قد
تكبح بالأحرى التحليق الشعري. فإذا تعرّف إليه القارئ، الذي ربّما
لم يرَ أبداً مشهداً كهذا، وتأثّر به، على الرغم من ذلك، فلأنّ هذا
المشهد ينتمي إلى موطن المُخيّلة البدائية. إنه الماء المعلوم به في
حياته الاعتيادية، ماء المُستنقع الذي، من تلقاء نفسه، «يتحوّل إلى
أوفيليا»، الذي يتغطّى، على نحوٍ طبيعي، بكائناتٍ نائمة، بكائناتٍ
تركّ نفسها للماء وتطفو، بكائناتٍ تموتُ بهدوء. حينئذٍ، في أثناء
الموت، يبدو أنّ الموتى الطافين يستمرّون في الحلم ... في هذيان
2 (Délire II)، عثر آرثير رامبو على هذه الصورة:

طَفَوْ مُمْتَقِعٌ

ومَقْتُونٌ، غَارِقٌ مُتَفَكِّرٌ، يَنْزِلُ أحياناً ...

VI

سوف يحاولون عبثاً أن يحملوا رُفات أوفيليا إلى اليابسة. حقاً إنها، كما يقول مالارميه⁽²³⁾، «أوفيليا التي لم تغرق أبداً ... حجرٌ كريمٌ مصونٌ تحت الأنقاض». لسوف تظهر، خلال قرونٍ، للحالِمين والشُعراء، طافيةً فوق ساقيتها، بزهورها، وجُمعتها المفروشة على الموج. وسوف تكونُ مُناسبةً لِواحدٍ من أكثر المجازات المُرسلة وضوحاً. سوف تصير خميرةٌ عائمة، وجُمّةٌ فكّت المياه عُقدتها. لكي نفهم جيداً دور التفصيل في حلُم اليقظة، علينا ألاّ نحتفظ الآن إلاّ بِرؤية الجُمّة العائمة. إذ سوف نرى أنّها تُنشط بِمُفردها رمزاً كاملاً لِعلم نفس المياه، وأنّها تشرح تقريباً بِمُفردها عُقدة أوفيليا كاملةً.

لا تُحصى الأساطير التي تغسل فيها سيّداتُ الينابيع باستمرار شعورهنّ الطويلة الشقراء⁽²⁴⁾. وغالباً ما ينسِنَ أمشاطهنّ من الذهب أو العاج على الحافة: «حوريّات نهر جيرس»^(*) ذواتُ شعورٍ طويلةٍ وناعمةٍ كالحرير، ويستحِمنَ بِأمشاطٍ من الذهب⁽²⁵⁾. «نرى على ضفاف غراند بريير^(**) امرأةً شعّاء الشعر، تلبس ثوباً أبيض طويلاً، غرقت فيه قديماً». كلُّ شيءٍ مُمدّد على سطح الماء، الثوب والجُمّة؛ يبدو أنّ التّيار يُنعم الشعر ويغسله. فعلى حجارةِ المجازة يلعبُ النهر سلفاً كجُمّةٍ حيّة.

Stéphane Mallarmé, *Divagations*, p. 169.

(23)

Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 200.

(24)

(*) Gers: نهر فرنسي يعبر مجراه حوض الأكيّين، وهو من روافد نهر الكارون.

(25) المصدر نفسه، ص 340.

(**) La Grande Brière: منطقة سبخية في مُقاطعة اللوار أتلانتيك في فرنسا.

أحياناً تكون جُمَّةُ حُوريةِ البحر وسيلةً شُرورها. ينقل بيرانجييه - فيرو (Beranger-Féraud) فصَّةً من منطقة لوزاس السفلى حيث حورية البحر، على حاجز الجسر «مشغولة بتمشيط شعرها الفنان. الويل للمتهور الذي كان يدنو منها، إذ يُعبأ في شعرها ويُرمى في الماء»⁽²⁶⁾.

لم تَقوَ القِصَصُ الأكثرُ افتعالاً على نسيانِ هذا التفصيل المُبدع للصورة. عندما تُلقِي ترامارين (Tramarine)، المُكبَّلة بالهموم، في فصَّة للسيدة روبر، بنفسها في البحر، تتلقَّفها على الفور حوريات البحر ويُلبَّسْنَها «ثوباً من السَّتر الشَّفاف، أخضر بحرياً مصقولاً بالفِضَّة» ويفكِّكُن الجُمَّة التي يجب أن «تهبط مُتموجةً على صدرها»⁽²⁷⁾. يجب أن يُعوم كلُّ شيءٍ في الكائن البشري حتى يعوم هو نفسه على المياه.

كما العهدُ دائماً في نطاق الخيال، يُبرهن عكسُ الصورة على أهمية الصورة، يُبرهن على طابعها الكامل والطبيعي. والحال أنه يكفي أن تسقط - تسيل - جُمَّة مفكوكة على كتفين عاريتين حتى ينتعش من جديد رمز المياه كاملاً. إذ نقرأ، في القصيدة الرائعة، البطيئة، والبسيطة للغاية، «من أجل آني»، هذا المقطع:

هكذا يرقذ بابتهاج

Laurent Jean Baptiste Béranger-Féraud, *Superstitions et survivances* (26) étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations, 5 vols (Paris: E. Leroux. 1896). vol. 2, p. 29.

Marie - Anne Robert (1705 - 1771), *Les Ondins*, conte moral, dans: (27) *Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques; ornés de figures*, 39 vols. (Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795), vol. 34, p. 214.

وقد غَسَّله أَلْفُ
حُلُمٍ من معدن
آني ومن جمالِها
غارِقاً في حَمَام
جدائل آني»⁽²⁸⁾ .

عَكْسُ عُقْدَةِ أوفيليا نفسه محسوسٌ في رواية غابرييل دانونزيو
Forse che si, Forse che no⁽²⁹⁾ . الخادِمةُ تُمَشِّطُ إيزابيلاً أمامَ مراتِها.
وهنا نُشير، على عَجَلٍ، إلى طفليَّةِ المشهد الذي تُمَشِّطُ فيه أيادُ
أجنبيَّةٍ عاشقَةٍ مُضطَرمةٍ وراضيةٍ مع ذلك. هذه الطفليَّةُ تُتَّيحُ من جهةٍ
أُخرى حُلُمَ البَقْظَةِ العُقْدِي: «كانَ شَعْرُها يَنسابُ، يَنسابُ مِثْلَ ماءٍ
وئيدٍ، ومعه أَلْفُ شَيْءٍ من حياتِها، مُشَوَّةٌ، مُظْلِمٌ، قابِلٌ لِلتَّغْيِيرِ بينَ
النسيانِ والتذكُّر. وفُجْأَةً، فوقَ هذا الفَيضِ... "فَيَأَيُّ سِرِّ تَوْحِي جُمَّةٍ
مَشْطَنتِها خادِمةً بالساقية، والماضي، والوعي؟» «لماذا فَعَلْتُ هذا؟
لماذا فَعَلْتُ هذا؟ وبينما تَبَحْثُ عن الجوابِ في داخِلِها، كانَ كُلُّ
شَيْءٍ يَتَشَوَّه، ويذوب، ويفيضُ أيضاً. كانَ مَرورُ المِشْطِ المُتَكَرِّرِ في
كُتْلَةِ شَعْرِها كَأَنَّهُ تَنغيمٌ مُسْتَمِرٌّ منذَ الأزل، ولا بُدَّ أَنَّهُ مُسْتَمِرٌّ إلى ما
لا نَهايةَ. وكانَ وَجْهُها في عُمقِ المِراةِ يَبْتَعِدُ فاقِدًا مَلامَحَها، ثُمَّ
يَقْتَرِبُ، عائِداً من العُمقِ، ولم يَعدْ هُوَ وَجْهُها». يَتَضَحُّ لَنا أَنَّ
الساقيةَ بِأَكْمَلِها هَنا مَعَ هروِبِها اللامُنْتَهِي، مَعَ عُمقِها، مَعَ مَرَاتِها
المُحوِّلةِ والمُتَحَوِّلةِ. إِنَّها هَنا مَعَ جُمَّتِها، مَعَ الجُمَّةِ. بَعدَ أن تَأَمَّلْنا

Edgar Allan Poe, *For Annie*, trad. Mallarmé.

(28)

Gabriele D'Annunzio, *Forse che si, Forse che no*, [roman traduit de (29)
l'italien par Donatella Cross (Paris: C. Lévy, 1910)].

صُوراً كهذه، نُقدّر أن علم نفس الخيال لن يُباشِرَ ما دُمنا لم نُحدّد بالتفصيل الصُّور الطبيعية الحقيقية. فمن خلال رُشيمها الطبيعي، من خلال رُشيمها الذي تُغذّيه قوّة العناصر المادّية تتوالّد الصُّور وتتجمّع. الصُّور الأصليّة تدفع إنتاجها بعيداً جداً؛ حتى لَتُخدو معرفتها عسيرة؛ تجعل نفسها بلا معالم استناداً إلى إرادتها في التجديد. لكنّ العُقدة هي ظاهرة نفسية يكفي أن يظهر ملمح واحد من أعراضها حتّى تتجلّى بأكملها. فالقوّة المُنبثقة من صورة عامّة تعيش من خلال ملمح خاصّ من ملامحها، كافية بمفردها لإفهام الطابع الجزئي لعلم نفس الخيال الذي يُستغرق في دراسة الأشكال. إذ إنّ طرائق كثيرة من علم نفس الخيال، بسبب اهتمامها أحادي الجانب الذي توليه لمشكلة الشكل، محكوم عليها ألا تكون إلّا علوم مُصطلح أو تصوّر. وقلّما تكون غير علوم «مُصطلح مُصوّر». وفي النهاية، الخيال الأدبي الذي لا يستطيع أن يتطوّر إلّا في نطاق صورة، الذي يجب أن يُترجم الأشكال سلفاً، أكثر مُلاءمة من خيال الرّسم لدراسة حاجتنا إلى التخيّل.

فلنُشدّد قليلاً على هذا الطابع الحركي للخيال الذي نرجو أن نُسخّر له دراسة أخرى. أمّا الموضوع الذي نُطوِّره، فيبدو جلياً أنّ شكل الجُمة ليس هو الذي يبعث على التفكير بالماء الجاري، بل حركته. فقد تكون الجُمة جُمة سحابيّة سماء؛ ما إن «اتموج» حتّى تستقيم بشكل طبيعي صُورتها المائية. هذا ما يحدث لملائكة رواية سيرافيتا (*Séraphita*). «كانت تنبعث من جُمّاتهم أمواج من نور، وكانت حركتها تُثير ارتعاشات مائجّة شبيهة بأمواج بحر مُتألّفة»⁽³⁰⁾. ونشعر، بالمُقابل، كم كان يُمكن أن تبدو صُور كهذه فقيرة لو لم تُكن استعارات الماء استعارات مُقوّمة بقوّة.

هكذا يجب أن توحى جُمةٌ حيّة، تَغْنِي بها شاعِرٌ، بالحركة،
بالموجة العابرة، بالموجة التي ترتعش. إنَّ «التموجات الدائمة»، هذه
الخُوذة ذات الحَلَقَات المُنتَظَمة، وهي تُثَبِّت التموجات الطبيعية،
تُعْطِل أحلام اليقظة التي كانت تودُّ أن تُثيرها.

كلُّ شيءٍ جُمةٌ على حافة المياه: «كانت أوراقُ الشجر كلّها التي
تجذبها رطوبةُ المياه تتركُ جُمتها تتدَلَّى فوقها»⁽³¹⁾. ويغني بلزك هذا
الجوّ الرطب حيث الطبيعة «تُعْطِر من أجل زفافها جُمتها المُخضرة».

أحياناً يبدو أنَّ حلم يقظة مُفْرِطاً في فلسفيّته سيعزِل العقدة.
وهكذا فالفقشة التي تحملها الساقية هي الرمز الأيدي للإمعنى قدَرنا.
لكن مع سُكُونٍ أَقْلٍ في أثناء التأمل، وحُزْنٍ أَكْثَرَ قليلاً في قلب
الحالِم، سيعود الشبح إلى الظهور بأكمله من جديد. أُوليسْتِ
الأعشاب التي توقّفها الأَصْصَابُ جُمةً ميتة؟ إذ تتأملُها لِيلِيا في حُزْنِها
المُتَفَكِّر وتهجِسُ: «لن نطفو حتّى مثل هذه الأعشاب الذابلة التي
تعوّم هناك، حزينّة معلقة، شبيهة بجُمة امرأة غارقة»⁽³²⁾. يتّضح لنا
إذا أنَّ صورة أوفيليا تتشكّل في أدنى فرصة. إنّها صورةٌ أساسية لحلم
يقظة المياه:

عَبَثاً سيلعبُ جول لافورغ (Jules Laforgue) دور شخصيّة
هاملت مُتَحَجِّرِ العاطفة: «أوفيليا، هذه ليست حياة! أوفيليا أيضاً في
جُرعةٍ دوائي!»

أوفيليا، أوفيليا

جَسَدُكِ الجميلُ على سطح المُسْتَنَق

(31) المصدر نفسه، ص 318.

George Sand, *Lélia*, p. 122.

(32)

إنَّه عَصِيٌّ عَائِمَةٌ عَلَى جنوبي القديم

لم نأكل، كما يقول، «من ثمرة اللاوعي» من دون مخاطرة. يبقى هاملت، في نظر لافورغ، الشخصية الغريبة التي صنعت «دوائر في الماء، في الماء يعني في السماء». ذلك أن الصورة المركبة للماء، والمرأة، والموت، لا يمكنها أن تبعثر⁽³³⁾.

ليست لمحة السخرية المرئية في صور جول لافورغ استثنائية. فغي دو بورتاليس (Guy de Pourtalès)، يدون في كتابه حياة فرانز ليزت⁽³⁴⁾ أن «صورة أوفيليا، الموصوفة بثمانية وخمسين قياساً، تجاوز الذهن بـ«سخرية». (والفنان نفسه كتب الكلمة في رأس مقطوعة السريعة). وتلقى الانطباع نفسه، المُشدّد عليه بقليل من الخشونة، في حكاية سان - بول رو (Saint-Pol Roux)، غاسيلة أحزاني الأولى:

ذات يوم ألقّت روعي بنفسها في نهر الأوفيليات
والحال أن هذا كان يحدث في أزمنة بالغة السذاجة

.....

شعرُ جبينها الأشقر^(*) الطافي وقتاً

كدلالة القراءة إلى أن تُغلق صفحات الماء ...

.....

Jules Laforgue, *Moralités légendaires*, 16 éd., pp. 19, 24, 29, et 55. (33)

Guy de Pourtalès, *La Vie de Franz Liszt*, p. 162. (34)

(*) في العبارة الفرنسية ... Les Maïs de son front صورة تقوم على تشبيهين: تشبيه الشعر الأشقر بالذرة الصفراء، وتشبيه الجدائل الشقراء الطافية على الماء بدلالة القراءة Le Signet التي تُحدّد رقم الصفحة، وحين تُرفقه تغلق الصفحتان التي كانت بينهما.

على سُباتي الغريب تنسابُ بطونُ بجعات...

.....
يا أيتها الحمقاوات اللواتي يغرقن في نهر الأوفيليات!⁽³⁵⁾

تقاوم صورة أوفيليا حتى مُركبها المأتمي الذي يعرف الشعراء
الكبار كيف يمحونه. على الرغم من هذا المُركب، يتخذ الموشح
الغنائي لبول فور⁽³⁶⁾ من جديد بعض العذوبة: «غداً، البيضاء الغارقة
ستصعد من جديد، وردية مع طبطبات الصباح الرقيقة. سوف تُجذّف
أصوات أجراس فضية الرنين. يا للبحر اللطيف!»^(*).
الموت يؤنسن الموت ويمزج بعض الأصوات الواضحة في أكثر
ضروب الانتحاب صمماً.

في بعض الأحيان، تفيض العذوبة، وتعدل ظلال أمهر واقعية
الموت إلى حد أقصى. لكن كلمة عن المياه، كلمة واحدة تكفي
لتمييز الصورة العميقة لأوفيليا. وهكذا تهمس الأميرة «مالين» في
خلوة حُجرتها، وهي المسكونة بحُدس قدرها: «أوه! كم تصرخ
أفصاب حُجرتي!».

VII

يُمكن لعقدة أوفيليا، مثل العقد الكبرى المُشعرنة كُلها، أن
ترتقي إلى المستوى الكوني. حينذاك ترمز إلى وحدة القمر والبحر. إذ
يبدو أن انعكاساً شاسعاً طافياً يُعطي صورة عالمٍ بأكمله يذبل ويموت.

Saint-Paul Roux, [Les Reposeurs de la procession, vol. 3: Les féeries (35)
intérieures], pp. 67, 73, 74, et 77.

Paul Fort, *Ermitage* (juillet 1897). (36)

(*) هي قصيدة من مجموع أشعاره الذي طبع في 40 مجلداً بعنوان الموشحات الفرنسية
(Les Ballades françaises) (1896 - 1958).

وهكذا فرجس جواشيم غاسكيه^(*)، يقطف، عبر ظلال المياه ذات مساء ضبابي حزين، نجوم السماء الصافية. وتُعطينا انصهار مبدئي صورة يرتقيان معاً إلى المستوى الكوني، إذ تتجدد النرجسية الكونية بأوفيليا الكونية، وهذا برهان حاسم على اندفاع الخيال التي لا تُقاوم⁽³⁷⁾. «حدثني القمر. شجبت وأنا أحلم بحنان كلامه. قال لي مثل عاشق: «أعطني باقتك (الباقية المقطوفة من السماء الشاحبة). ومثل أوفيليا رأيته ذابلاً في ثوبه البنفسجي البسيط. وعينه اللتان كانتا بلون الزهور الحامية الأنيقة، زائغتان. مددت له جعبي من النجوم. حينذاك فاح منه عطر قوطيعي. كانت سحابة تترصدنا ... لا شيء ينقص مشهد عشق السماء والماء هذا، لا ينقصه حتى الرقيب.

عندئذ القمر، والليل، والنجوم، مثل كثير من الزهور، تسقط انعكاساتها على النهر. فيبدو العالم المليء بالنجوم، عندما تتأمله في الماء، يسير على غير هدى. تبدو الالتماع التي تبرز على سطح المياه مثل كائنات لاعزاء لها؛ حتى إن النور نفسه مخدوع، ومتجاهل، ومنسي⁽³⁸⁾. في الظل، «كان قد حطم الله. لقد سقط الثوب الثقيل. أوه! بالأوفيليا الحزينة شديدة الهزال! لقد غاصت في النهر. وكما مضت النجوم يوماً، مضت مع تيار الماء. كنت أبكي وأمد لها ذراعاً. نهضت قليلاً، برأسها الهزيل، إلى الخلف، لأن شعرها الحزين كان يجري مع الماء، وبصوت لا يزال يوجعني، همست لي: «أنت تعرف من أكون، أنا. أنا عقلك، عقلك، أنت تعلم، وأنا ماضية، أنا ماضية ... وللحظة، على الماء، رأيت أيضاً قدميها الشبهين نقاء وأثيرةً بقدمي بريمافيرا ... اختفيا، وجرى

(*) شاعر، صديق الرسام بول سيزان (1873 - 1922).

(37) Joachim Gasquet, *Narcisse* [(Paris: Librairie de France, 1931)], p. 99.

(38) المصدر نفسه، ص 102.

هدوء غريب في دمي...». ها هي اللعبة الحميمة لحلم يقظة يقرن القمر بالماء ويلحق قصتهما على طول التيار. إن حلم يقظة كهذا يحقق في القوة الكاملة للكلمة سوداوية الليل والنهر. يؤنس الانعكاسات والظلال. يعرف مأساتها، وعذابها. حلم اليقظة هذا يشارك في معركة القمر والغيوم. يمنحهما إرادة النضال. يسند الإرادة إلى كل الاستيهامات، لكل الصور التي تتحرك وتنوع. وحينما تأتي الراحة، حينما تقبل كائنات السماء حركات النهر البسيطة والوشيجة، حلم اليقظة الهائل هذا يحسب القمر جسداً مُعذباً لامرأة مخونة، فيرى في القمر المعتدى عليه أوفيليا شكسبيرية.

هل ثمة حاجة للتشديد، كرة أخرى، على أن ملامح صورة كهذه ليست على الإطلاق من أصل واقعي؟ لقد أنتجها الإسقاط النفسي للكائن الحالم. ولا بُدَّ من ثقافةٍ شيعريةٍ قويةٍ للعثور على صورة أوفيليا في القمر الذي تعكسه المياه.

طبعاً، ليست رؤية جواشيم غاسكيه استثنائية. فقد نرى معالمها عند مختلف الشعراء. فلنلاحظ مثلاً هذا الطابع القمري في أوفيليا جول لافورغ: «يتكى لحظة على النافذة، مُشاهداً البدر الذهبي يتمرّى في البحر الهادئ، ويلوي فيه عموداً مُحطماً من مخملٍ أسود، وسائلٍ ذهبي، عجيب، ولا غاية له».

«هذه الانعكاسات على الماء الاكتنابي... هكذا عامت أوفيليا القديسة والملعونة طيلة الليل...»⁽³⁹⁾.

يمكننا كذلك أن نُفسّر بُريج الميتة (*Bruges la morte*) لجورج رودانباخ على أنها من قبيل أوفلة مدينة كاملة (أي تصوّرها على مثال أوفيليا (Ophélisation)). فمن دون أن يرى الروائي في حياته ميتة

Laforge, *Moralités légendaires*, p. 56.

(39)

طافيةً على القنوات، تستحوذ عليه الصورة الشكسبيرية. «في غُزلة المساء والخريف هذه حيث كان الهواء يَكْنِسُ الأوراق الأخيرة، شعر كما لم يشعر أبداً برغبة في أن يرى حياته تنتهي، وبالتلُف إلى القبر. كان يبدو أن مَيِّتَةً استطلت في دوراتٍ على روحه، وأن نصيحة أتت من الجدران القديمة إليه، وأن صوتاً هامساً صعد من الماء - الماء امتثل أمامه كما امتثل أمام أوفيليا، هكذا كما يحكي حقارو القبور عند شكسبير»⁽⁴⁰⁾.

ليس ممكناً، في نظرنا، أن نُدرج تحت الموضوع نفسه صوراً كثيرة التنوع. ولئن كان لا بُدَّ من الاعتراف لها بوحدة أكيدة، لئن كان اسم أوفيليا يعود إلى الشفاء في الظروف الأكثر تبايناً، فذلك لأن هذه الوحدة، كما اسمها، رمزٌ قانون عظيم للخيال. إذ يجد خيال التَّعَسِّ والموت في مادة الماء صورة مادية قوية وعفوية بوجه خاص.

وهكذا فالماء، عند بعض الأرواح، يحوي الموت حقاً في ماهيته. وهو يتصل بحلم يقظة فيه الرُعب ببطيء وهادئ. في المراثية الثالثة، عاشت ريلك (Rilke)، على ما يبدو، رُعب المياه المُتَسِّم، الرُعب الذي يتسم الابتسامة الحنونة لأُم محزونة. حيث إنَّ للموت في ماء هادئ ملامح أمومية. والرُعب المُرِيح «ذائب في الماء الذي يجعل الرُشيم الحي خفيفاً»⁽⁴¹⁾. ها هنا يخلط الماء رموزه المتناقضة، رموز الولادة، ورموز الموت. إنه ماهية مُقَعَمَةٌ بالتذكُّر المُبْهَم وأحلام اليقظة التنبؤية.

Georges Rodenbach, *Bruges-la-morte* ([Paris]: Flammarion, [s. d.]), (40) p. 16.

وانظر أيضاً المراتب (*Le Mirage*)، مشهد 3، شبح حانعيف يقول للحالم: «في بحري القنوات القديمة، كنت أوفيليا...».

Rainer Maria Rilke, *Les Elégies de Duino*, trad. et comment. par J. F. (41) Angeloz ([Paris: P. Hartmann, 1936]), p. 25.

حين يُستغرق حلم يقظة، حين يُستغرق حلم في الماهية، يتلقى منه الكائن بأكمله ديمومة غريبة. فالحلم ينام. الحلم يستقر. يميل إلى المشاركة في الحياة الوثيدة الرتبة للعنصر. وما إن يجد عنصره حتى يصهر فيه صوره كلها. يتجسد، «يتكوّن». لقد ذكر ألبير بيجان (Albert Beguin)، بأن التركيب الحلمى الحقيقى، في نظر كاروس، إنما هو تركيب في العمق حيث الكائن النفسى يندمج بواقع كونى⁽⁴²⁾. والماء، في رأي بعض الحالمين، كَوْنُ الموت. حينذاك يكون «التحول إلى أوفيليا مادياً»، والماء ليلياً. في جواره كل شيء خاضع للموت. إذ يفضي الماء إلى قوى الليل والموت كلها. وهكذا فالقمر، في رأي باراسيلز (Paracels) «يُشبع ماهية الماء بتأثير ضار. إذ يبقى الماء المعرض طويلاً لإشعاعات القمر ماءً مسموماً»⁽⁴³⁾. لا تزال هذه الصور المادية، بالغة القوة في فكر باراسيلز، حية في أحلام اليقظة الشعرية في أيامنا. يقول فيكتور - إيميل ميشليه⁽⁴⁴⁾ (Victor-Emile Michelet): «يمنح القمر للذين يؤثر فيهم طعم ماء نهر الجحيم (ستيكس)». لا نتخلص أبداً من أننا حلمنا في جوار ماء نائم ...

VIII

إذا كانت كل أحلام اليقظة اللائحة للمصير المأتمى،

Albert Beguin, *L'Ame romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemand et la poésie française* (Paris: José Corti, [s. d.]), p. 140.

Heinrich Bruno Schindler, *Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie* (Breslau: [n. pb.], 1857), p. 57.

Victor-Emile Michelet, *Figures d'évocateurs: Baudelaire ou le divinateur douloureux, Alfred de Vigny ou le désespérant, Barbey d'Aurevilly ou le croyant, Villiers de l'Isle-Adam ou l'initié* (Paris: E. Figuière, 1913), p. 41.

والموت، والانتحار، مُرتبطة بالماء ارتباطاً جَدَّ قوِيٍّ، فَيُنْبَغِي أَلَّا نَنْدَهِشَ مِنْ أَنْ يَكُونَ الْمَاءُ، فِي مَنْظُورٍ كَثِيرٍ مِنَ النَّاسِ، السُّودَاوِيِّ بِامْتِيَازٍ. لِنَقُلْ بِعِبَارَةٍ أَفْضَلْ، مُسْتَحْدِمِينَ تَعْبِيراً لِهَوَيْسْمَانِ، الْمَاءُ هُوَ «الْعُنْصُرُ الْمَوْلَّدُ لِلْسُودَاوِيَّةِ». وَالْمَاءُ الْمَوْلَّدُ لِلْسُودَاوِيَّةِ يُوجِّهُ مَوْلُفَاتٍ كَامِلَةً مِثْلَ مَوْلُفَاتِ رُودَانْبَاخٍ، وَبُو. فَسُودَاوِيَّةٌ إِدْغَارُ بُو لَا تَتَأْتِي مِنْ سَعَادَةٍ مُحَلَّقَةٍ، وَعَاطِفَةٍ مُتَوَهِّجَةٍ أَحْرَقَتْهَا الْحَيَاةُ. بَلْ تَتَأْتِي مُبَاشَرَةً مِنْ «تَعَاسِيَّةٍ ذَائِبَةٍ». سُودَاوِيَّتُهُ مَادِيَّةٌ حَقًّا. يَقُولُ فِي مَوْضِعٍ مَا: رُوحِي، رُوحِي كَانَتْ مَوْجَةً رَاكِدَةً. لَامَارْتِينَ أَيْضاً، عَرَفَ أَنَّ الْمَاءَ، فِي عَوَاصِفِهِ، «عَنْصَرٌ مُتَأَلِّمٌ». لَقَدْ كَتَبَ مِنْ مَسْكِنِهِ مُقَابِلَ بُحِيرَةِ جَنْيِفٍ، بَيْنَمَا كَانَتْ الْأَمْوَاجُ تَبْصُقُ رَبْدَهَا عَلَى نَافِذَتِهِ: «لَمْ أُدْرَسْ فِي حَيَاتِي ضُرُوبَ هَمْسِ الْمِيَاهِ، وَنَحِيْبَهَا، وَغَضْبَهَا، وَعَذَابَهَا، وَأَنْبِيَهَا، وَتَمْوِجَهَا كَمَا دَرَسْتُهَا خِلَالِ هَذِهِ اللَّيَالِي وَالنَّهَارَاتِ الْفَائِتَةِ وَأَنَا وَحِيدٌ فِي مُجْتَمَعٍ بِحِيرَةٍ رَتِيبٍ. كَانَ يُمَكِّنُنِي أَنْ أَكْتُبَ قَصِيدَةَ الْمِيَاهِ مِنْ دُونِ أَنْ أَهْمِلَ مِنْهَا أَدْنَى عِلَامَةٍ⁽⁴⁵⁾. كَانَتْ هَذِهِ الْقَصِيدَةُ، كَمَا نُحِشُّ، يُمَكِّنُ أَنْ تَكُونَ مَرْتِيَّةً. يَكْتُبُ لَامَارْتِينَ أَيْضاً فِي مَكَانٍ آخَرَ: «الْمَاءُ هُوَ الْعَنْصُرُ الْحَزِينُ»^(*) (Super flumina Babylonis sedimus et flevimus). لِمَاذَا؟ ذَلِكَ أَنَّ الْمَاءَ يَبْكِي مَعَ النَّاسِ جَمِيعاً⁽⁴⁶⁾. وَحِينَمَا يَكُونُ الْقَلْبُ حَزِيناً، يَتَحَوَّلُ مَاءُ الْعَالَمِ كُلُّهُ إِلَى دُمُوعٍ: «غَطَّسْتُ

Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 306.

(45)

(*) مقطع جميل من المزامير في الكتاب المقدس، صار موضوعاً متكرراً في القطع الموسيقية الكلاسيكية لدى العديد من الموسيقيين الكبار (على أنهار بابل هناك جلسة. بكينا أيضاً عندما تذكرنا صهيون. على الصفصاف في وسطها علقنا أغوادنا. لأنه هناك سألنا الذين سيونا كلام ترنيمة ومعذبونا سألونا فرحاً قائلين رثموا لنا من ترنيمات صهيون. كيف نرثم ترنيمات في أرض غريبة...). انظر: الكتاب المقدس، «مزامير»، مزمور 137، الآيات 1 - 5.

Lamartine, *Ibid.*, p. 60..

(46)

تأسي القرمزية في ينبوع الذي كان يغلي، فامتلاّت بالدموع»⁽⁴⁷⁾.

لا شك في أن صورة الدموع سوف تُراود الذهن ألف مرة لكي نشرح حزن المياه. لكن هذا التقريب ليس كافياً، ولكي نُنهى، نبغي الإلحاح على أسباب أعمق من أن تطبع بشرها الحقيقي ماهية الماء.

الموت موجود في الماء. وقد استحضرنّا، حتى الآن، صور الرحيل المأتمّي بشكل خاص. الماء يحمل إلى البعيد. الماء يمضي كالأيّام. غير أن حلم يقظة آخر يتربّص بنا ويجعلنا ندرك ضياع كيّنا في البعثة الشاملة. إذ إن لكل عنصر انحلاله الخاص، فللثراب غباره، وللنار دُخانها. الماء ينحلّ انحلالاً كاملاً. يُساعدنا على أن نموت موتاً شاملاً. ها هي مثلاً أُمّية فاوست في المشهد النهائي من مسرحية فاوست لكريستوفر مارلو⁽⁴⁸⁾: «يا رُوحِي، تحوّلِي إلى قطرات ماء صغيرة، واسقطي في المحيط، وضيّعي إلى الأبد».

في بعض الأوقات، يُصيب انطباع الانحلال هذا النفوس الأكثر صلابةً، وتفاؤلاً. هكذا عاش كلودل⁽⁴⁹⁾ هذه الأوقات حيث «لم تُعد السماء إلا ضباب الماء وفضاء...» وحيث «كل شيء مُنحلّ»، إلى حدّ أننا قد نبحث حولنا عبثاً «عن ملمح أو عن شكل». «لا شيء، في الأفق، إلّا توقّف اللون الأكثر قتامةً. فمادّة كل شيء مجموعة في ماء واحد، مُماثل لماء هذه الدموع التي أُحسّ بها تسيل على خدي». وأن نعيش بالضبط تيمّة هذه الصور، يعني أنه سوف يكون لدينا مثال عن تكثيفها وتجسّدها المُطرّد. إن انحلال المنظر في المطر هو ما ينحلّ أولاً؛ إذ تذوب الملامح والأشكال. لكنّ العالم كلّهُ

Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 161.

(47)

Christopher Marlowe, *Faust*, trad. Rabbe.

(48)

Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, pp. 257-258.

(49)

يتجمّع رُويداً رُويداً في مائه. أخذت مادّة واحدة كلّ شيء، «كلُّ شيءٍ مُنحلٌّ».

إلى أيّ عمقٍ فلسفيٍّ يُمكن أن يصلَ شاعرٌ يقبل درسَ حلُم اليقظة الشامل، سوف نحكّم على هذا إن نحنُ عشنا من جديد هذه الصورة الباهرة ليول إيلوار:

كنتُ مثلاً مركّب يغرقُ في الماءِ المُغلّق،

مثلاً ميتٌ لم يكن لي سوى عُنصرٍ وحيدٍ.

الماءِ المُغلّق يأخذ الموت في حُضنه. الماءِ يجعلُ الموتُ أصلياً.. الماءِ يموتُ مع الموتِ في ماهيّته. الماءِ آنذاك «عدَمٌ مادّي». وليس بمُستطاعنا المُضيّ بعيداً في القنوط. ففني نظريّ بعضُ الناسِ، «الماءِ مادّةُ القنوط».

الفصل الرابع

المياه المركبة

لا تُطبَّق أبداً على الحقيقة العينَ
وحدها، لكنَّ طبق، من دون تحفُّظ، هذا كُله
الذي هو أنت.

بول كلودل⁽¹⁾.

حتى لو فضَّلَ الخيال المادي، خيالُ العناصر الأربعة، غُنْصُراً
مُعَيَّناً، فهو يَودُّ أن يلهو مع صُورِ تنسيقاتها كلها. حيثُ يجب أن يؤثَّر
غُنْصُره المُفضَّل في كُلِّ شيء، يجب أن يكون ماهيةً عالمٍ كامل.
لكن، على الرغم من هذه الوحدة الأساسية، يبغي الخيال المادي
الاحتفاظ بحقيقة الكون. ومفهومُ التنسيق مُفيدٌ لهذه الغاية. فبينما
يحتاجُ الخيال الصُّوري إلى «التركيب»، يحتاج الخيال المادي إلى
«التسيق».

الماء هو، على نحوٍ خاص، الغُنْصَر الأنسب لإجلاء
موضوعات تنسيق القوى. إنَّه يتمثَّل كثيراً من المواد: يجذب إليه

Paul Claudel, "Le Porc," dans: *Connaissance de l'est*, p. 96.

(1)

كثيراً من الماهيات! ويتلقى بالسهولة نفسها الأشياء المتضادة، مثل السكر والملح. ينشربُ بكلِّ الألوان، والطعوم، والروائح. من هنا ندرك أنَّ ظاهرة ذوبان الأشياء الصلبة في الماء هي واحدة من الظواهر الأساسية لهذه الكيمياء الشعبية التي تظلُّ كيمياء المعنى العامي، بينما هي، مع قليل من الخيال، كيمياء الشعراء.

كذلك يدوم افتتاحُ المشاهد الذي يُجبُّ تأملُ تنسيق المواد المتنوعة عندما يُصادف سوائل غير قابلة للمزج. ذلك أنَّ السوائل كلها، بالنسبة لحلم اليقظة المُجسّد، مياه، فكلُّ ما يجري ماءً، والماء هو العنصر السائل الأوحَد. والسيولة هي تحديداً الميزة الأصلية للماء. يقول أحد الفيزيائيين الحذرين، مثل مالوان (Malouin)، في القرن الثامن عشر أيضاً: «الماء هو السائل الأكثر كمالاً، ومنه تأخذ السوائل سيولتها»⁽²⁾. إنه تأكيدٌ من دون بُرهان يُحسِنُ بياناً أنَّ حلم اليقظة ما قبل العلمي يسلك مُنحدر حلم اليقظة الطبيعي، حلم اليقظة الطفولي. مثلاً، كيف يُمكن ألا يستحسن الطفلُ معجزة سراج الليل؟ فالزيتُ يطفو! الزيتُ الكثيفُ مع ذلك! ثمَّ ألا يساعِدُ الماء على الاحتراق؟ إنَّ كُلَّ الأسرار الخفية تتجمّع حول شيءٍ مُدهش، وينبسط حلم اليقظة في الاتجاهات كلها حالما يجدُ انطلاقاً.

كذلك تُستخدم حوالة العناصر الأربعة في الفيزياء الأصلية مثل لعبة مُتفرّدة. فهي تحسِنُ أربعة سوائل غير قابلة للمزج، تتراكب بحسب الكثافة، وبالتالي تُضاعف إيضاح سراج الليل. «حوالة العناصر الأربعة هذه» يُمكن أن تُعطي أحسن مثالٍ لتمييز ذهنٍ ما قبل علمي من ذهنٍ حديث، ويُمكنها أن تُساعدنا على أن نكتشف أحلام

[Paul Jacques Malouin, *Chimie médicale*, 1755], t. 1, p. 63.

(2)

يقظة فلسفية عديمة الجدوى. العقلنة، في العقل الحديث، تتم مباشرة. فهو يعلم أن الماء سائل من جملة سائل كثيرة، ويعلم أن كل سائل يتميز من خلال كثافته. وكيفيه اختلاف كثافة السوائل غير القابلة للمزج لشرح الظاهرة.

أما العقل ما قبل العلمي، فعلى العكس، يهرب من العلم باتجاه الفلسفة. فنحن نقرأ مثلاً، بخصوص حوجة العناصر الأربعة، في لاهوتية الماء لفابريسيوس (Fabricius) - وهو كاتب سوف نستشهد به مرات عدة لأن كتابه مثال مقبول عن هذه الفيزياء المحلوم بها التي تخلط بالتعليم الإيجابي لواحد مثل باسكال أكثر الترهات لا معقولة: «هذا ما يعطينا مشهداً مريحاً بقدر ما هو عام، لأربعة سائل متباينة الأوزان والألوان، لم تبق مختلطة بعد أن خضت معاً» لكن ما إن نضع الوعاء «حتى نرى كل سائل يبحث عن مكانه الطبيعي ويستعيده. الأسود الذي يمثل الثراب، يمضي إلى القاع، والرمادي يأخذ مكانه، على الفور، فوقه، ليسم الماء؛ بينما السائل الثالث، وهو الأزرق، يأتي بعدهما ويمثل الهواء. وأخيراً، يلتحق السائل الأخف، الأحمر كالنار، بالأعلى»⁽³⁾. يتضح لنا إذاً أن تجربة مزخرفة قليلاً، ما كان ينبغي أن توضح إلا قانوناً أصلياً لعلم توازن السوائل، تقدم ذريعة للخيال الفلسفي لكي يتخطى حدود التجربة. أي أنها تعطي صورة طفولية عن مذهب العناصر الأربعة الأساسية. ما

Johann Albert Fabricius, *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la (3) sagesse et la puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau*, traduit de l'allemand de Mr. Jean Albert Fabricius...; avec de nouvelles remarques communiquées au traducteur (Paris: Chaubert, 1743).

غالباً ما كان يتم الاستشهاد بهذا الكتاب في القرن الثامن عشر والترجمة الأولى له غفلة من أي اسم. أما الترجمة الثانية فهي تحمل اسم المؤلف.

يعني حبس الفلسفة القديمة برمتها في فقم.

لكننا لن نلج على هذه الألعاب العلمية، على هذه التجارب مفرطة الرخفة، التي بوساطتها تُحصّن غالباً طفلية ثقافية علمية زائفة تُنشرها في مدارسنا. لقد كتبنا كتاباً كاملاً لنحاول أن نفصل شروط حلم اليقظة عن شروط الفكر⁽⁴⁾. ومهمتنا الحالية مُعاكسة، إذ نريد أن نُبين كيف ترتبط الأحلام بالمعارف، نريد أن نُبين عمل التنسيق الذي يُحقّقه الخيال المادي بين العناصر الأساسية الأربعة.

II

ثمة ملمح مُدهش على الفور: هذه التنسيقات المُتخيّلة لا تُوحّد سوى عنصريّين، ولا تُوحّد ثلاثة أبداً. الخيال المادي يوحّد الماء والتراب، يوحّد الماء وضيء النار، ويرى أحياناً في البخار والضباب اتّحاد الهواء والماء. لكن لا نرى أبداً، في أي صورة «طبيعية»، تحقّق الاتحاد المادي الثلاثي للماء، والتراب، والنار. أو بالأحرى، ليس بإمكان أي صورة أن تستقبل العناصر الأربعة. قد يكون تراكمًا مثل هذا تناقضاً لا يحتمله خيال العناصر، خيال مادي يحتاج دوماً إلى أن يصطفي مادة، وأن يحتفظ لها في كلّ أشكال التنسيق بالأفضلية. يُمكننا، إذا ما ظهرت وحدة ثلاثية، أن نكون متأكدين من أنّ الأمر لا يتّصل إلا بصورة مُفتعلة، إلا بصورة مُكوّنة من أفكار. لأنّ الصور الحقيقية، صور حلم اليقظة، تكون إما مفردة، وإما ثنائية. يُمكنها أن تحلم داخل رتبة الماهية. وإذا ما رغبت في التنسيق، فيكون تنسيق عنصريّين اثنين.

(4) Gaston Bachelard, *La Formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective* (Bourges: Impr. A. Tardy; Paris: J. Vrin, 1938).

هناك سببٌ حاسمٌ لهذا الطابع الثنائي لِمزج الخيال المادي للعناصر: ذلك أنَّ هذا المزجَ دوماً تزاوُج. وفعلاً، ما إنْ تتَّحد ماهيَّتان، وتنصهر إحداهما بالأخرى، حتَّى تتبادلا علاقةً جنسيَّة. فأنْ تكونَ مادَّتان، في نسق الخيال، مُتضادَّتين، يعني أنَّهما من جنسين مُتضادَّين. وإذا تمَّ مزجُ مادَّتين أنثويَّتي النزعة، كالماء والتراب، إذن! تتحوَّل واحدةٌ منهما إلى ذكرٍ «لِشَّهيمين» على شريكتها. بهذا الشرط الأوحد، يكون التنسيقُ متيناً ودائماً. بهذا الشرط الأوحد يكون التنسيقُ المُتخيَّل «صورةً واقعية». ففي نطاقِ الخيال، كُلُّ اتِّحادٍ زواج، وليس هناك زواجٌ ثلاثة.

سندرسُ الآن، باعتباره مثلاً على ضروبِ تنسيق العناصر المُتخيَّلة، بعضَ أخلاط العناصر حيث يتدخَّل الماء. وعلى التوالي، سوف نتفحَّص اتِّحاد الماء والنار - اتِّحاد الماء والليل - واتِّحاد الماء والتراب بخاصَّة؛ لأنَّ حلْمَ اليقظة المُزدوج للشكل والمادَّة يستوحي، في هذا التنسيق الأخير، موضوعات الخيال المُبدع الأكثر قوَّة. وبمزج الماء والتراب بخاصَّة، نستطيع أن نفهم مبادئَ عِلْم نفس العِلَّة المادِّيَّة.

III

في ما يتَّصلُ بتنسيق الماء والنار، يُمكننا أن نختصر كثيراً. فقد صادفنا فعلاً هذه المُشكلة في دراستنا للتحليل النفسي للنار. وتفحصنا بخاصَّة الصُّور التي تستوحيها الكحول، وهي مادَّة غريبة تبدو حين تُغطِّيها ألسنة اللهب، تتقبَّل ظاهرةً تُناقض ماهيَّتها الخاصَّة. حين تستعمل الكحول، في مساءٍ العيد، تبدو المادَّة مجنونة، ويبدو الماء الأنثوي فاقداً كُلَّ حياءٍ، يُقدِّم نفسه لِسيِّدته النار هاذياً! وينبغي ألا نندهش من أنَّ بعض النفوس تحشَّد حول هذه الصورة الاستثنائية

انطباعاتٍ عديدةً، ومشاعرٌ مُتناقضة، ومن أن تحت هذا الرمز تتشكل عُقدةٌ حقيقيّة. سندعو هذه العُقدة بِـ«عُقدة هوفمان»، لأنّ رمز البنش (الشراب المُسكر) بدا لنا فاعلاً على نحوٍ مُتفرّد في مؤلّفات القاصّ الشاذّ. تشرح هذه العُقدة أحياناً مُعتقداتٍ خرقاء تُبرهنُ بالتحديد على أهميّة دورها في اللاشعور. وهكذا لا يتردّد فابريسيوس عن القول إنّ «الماء المحفوظُ مُدّةً طويلةً» يصير «سائلاً كحوليّاً»، أخفّ من المياء الأخرى، وقد استطعنا إشعاله تقريباً كما نُشعل ماء الحياة⁽⁵⁾. يجب إجابة هؤلاء الذين سوف يتفكّهون بضرورة الماء الرائعة هذه، الماء الفاجر، بهذا الماء الذي ينفذ، مثل نبيذٍ فاخر، إلى الديمومة البرغسونيّة^(*)، أنّ فابريسيوس فيلسوفٌ جادٌ للغاية، وقد كتبَ علمَ لاهوت الماء (Théologie de l'eau) تمجيداً للخالق.

والواقع أنّ كيمياء القرن الثامن عشر، بالنسبة لكيميائيين مُجرّبين، حين تجنح إلى أن تفرّد الماهيات كليّاً، لا تمحو أفضليّة المواد الأصليّة. وهكذا، لا يعود جوفرو⁽⁶⁾ (Geoffroy) فوراً، لكي يشرح أن «مياه الحِمّة» (المياه المعدنيّة الساخنة) تبعث رائحة الكبريت والقار، إلى ماهيّة الكبريت والقار، بل، على العكس، يُذكر بأنّهما «مادّة النار وتناجها». إذا الماء المعدني الساخن مُتخيلٌ قبل كلّ شيء بوصفه تركيباً مُبائراً للماء والنار.

Mémoire littéraire de Trévoux (1730), p. 417.

(5)

[لم نعثر على هذا الكتاب باستثناء ذاك المنسوب إلى الأب اليسوعي فرنسو أودان (François Oudin) بعنوان Mémoires de Trévoux (1718)].

(*) يرى الفيلسوف الفرنسي هنري برغسون (Henri Bergson) (1859 - 1941) أنّ الديمومة هي الزمنُ التميّز للكانن والحَدَس هو المبدأ الأساسي في معرفتها من حيث هي وثنوب حيويّ élan vital.

Etienne François Geoffroy, Traité de la matière médicale, ou de l'histoire, (6) des vertus, du choix et de l'usage des remèdes simples. 7 vols. (Paris: J. Desaint et C. Saillant, 1743), vol. 1, p. 91.

سوف يكون الطابع المُباثِر للتنسيق، عند الشعراء، بشكلٍ طبيعي، أكثر حسماً أيضاً؛ ثمة استعاراتٌ مُباغتة، بِجسارَةٍ مُدهشة، وجمالٍ باهر، تُبرهن على قوّة الصورة الأصلية. يُصرّح بلزاك مثلاً، في واحدٍ من بحوثه «الفلسفية»، من دون أدنى توضيح، وأدنى تحضير، كما لو أنّ الأمر مُتعلّق بحقيقة بديهية، نستطيع أن نعرضها من دون تفسير: «الماء جسّد محروق»، إنّها هنا الجملة الأخيرة من غامبارا. يُمكن أن توضع في مستوى «هذه الجُمْل الكاملة» التي هي، كما يقول ليون - بول فارغ⁽⁷⁾ (Léon-Paul Fargue)، «في ذروة أكبر تجربة حياتية. قياساً إلى خيال كهذا، الماء وحيد، الماء المعزول، الماء النقي، ليس إلّا كحولاً مُطفأ، أرمل، ماهية معطوبة. ستلزم صورة مُتوهّجة لإنعاشه، لكي تتراقص من جديد شعله على مرآته، لكي نستطيع القول مع دِلْتِي (Delteil): «صورتك تحرق ماء مجرّ رفيع رفيع»⁽⁸⁾. من طبيعة الجُمْل السابقة أيضاً هذه الجُمْل اللغزية والكاملة، لنوفاليس: «الماء نارٌ مُبلّلة». وقد دوّن هاكيت (Hackett)، في أطروحته الجميلة عن رامبو، العلامة المائية العميقة لِنفسية آرثير رامبو: «في فصل في الجحيم، يبدو أنّ شاعراً يطلب من النار أن تُجفّف هذا الماء الذي كان قد عانى منه وساوس مُستمِرّة ... مع ذلك، يُقاوم الماء وكلُّ التجارب المُرتبطة به، فغلّ النار، وإذ يبتهل رامبو إلى النار، يُنادي الماء في الوقت نفسه. فيتحد العنصران بقوّة في تعبير صادم: «أطالب. أطلب بضربة شوكة؛ بقطرة نار»⁽⁹⁾.

Léon-Paul Fargue, *Sous la lampe: Suite familière - banalité*, 2ème éd. (7)
(Paris: NRF, 1929), p. 46.

Joseph Delteil, *Choléra*, p. 42. (8)

C. A. Hackett, *Le Lyrisme de Rimbaud* (Université de Paris. Faculté des (9)
lettres, thèse pour le doctorat d'université, 1938), p. 112.

يقدم هاكيت، في الصفحة 3 خصوصاً، شرحاً تحليلياً نفسياً للإنسان «ابن الطوفان».

كيف لا نرى في قطرات النار هذه، في هذه النيران المُبلّلة،
في هذا الماء المحروق، الرُّشْم المُضَاعَفَةُ لِخِيَالٍ عَرَفَ أَنْ يُرَكِّزَ
مادّتين؟ كم يبدو خيال الأشكال ثانوياً أمام خيال مادة كهذا؟

طبعاً، ربّما لا تستطيع صورةً بخصوصيّة ماء الحياة تُضيء في
سهرة سعيدة، أن تقود الخيال إلى انطلاق كهذا، إذا لم يتدخّل حلم
يقظة أعمق، وأقدم، حلم يقظة يُلامِس حتّى عمق الخيال المادّي. إنّ
حلم يقظة الجوهريّ هذا، إنما هو، بدقّة، زواج الأضداد. كما
الماء يُطفئ النار، المرأة تُطفئ الحميّة. لن نجد، في مملكة الموادّ،
ما هو أكثر تضاداً من الماء والنار. ولربّما مثل الماء والنار التناقض
المادّي الأوحّد حقّاً. ولئن استدعى أحدهما الآخر منطقياً، فإنّ
أحدهما يشتهي الآخر جنسياً. وكيف نحلم بفحلّين أعظم من الماء
والنار!

سوف نجد في الرّيف فيدا أناشيد حيث «آغني» (Agni) ابن
المياه: «آغني هو والد المياه، تُجبه أخواته أحياناً... يتنفس في المياه
مثل بجعة؛ واذ يستيقظ مع الفجر، يُذكر البشر بالوجود، إنّهُ خالق
مثل «سوما»، مولود من رجم المياه، حيث كان نائماً مثل حيوان ثني
أعضائه كَبُر، وشعّ نورُه في البعيد»⁽¹⁰⁾.

«من منكم يُحيط بِآغني حين يتخفّى وسط المياه؛ كان وليداً،
وبقوّة الثّور، يولّد أمّهاته الخاصّة: لأنّه رُشِمَ مياه غزيرة، يخرج
من المُحيط.

«ظاهراً وسط المياه، يتنامى آغني اللامع، مُتصاعداً فوق النيران

(10) استشهد به: Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* (Paris: E. Nourry, 1934), pp. 54-55.

المُحتدِمة، باسِطاً انتصارَه؛ حتّى السّماء والأرض أُندِرَتَا قبلِ ولادَةِ
آعني الساطع...».

«يُحكّم ارتباط الحكيم، في السّماء، بالمياه، يتّخذ شكلاً
ممتازاً، لامعاً؛ وأنّ الأشياء كلّها تُسانِده، يَكُنسُ ينبوع الأمطار».

إنّ صورةَ الشّمس، نجم النار، الخارج من البحر، هي هنا
صورةٌ موضوعيّةٌ مُهيمنة. الشّمسُ هي البجعة الحمراء. غير أنّ الخيال
يمضي، باستمرارٍ، من الكون، إلى الكون الأصغر. يُسَقِطُ،
بالتناوب، الصغير على الكبير، والكبير على الصغير. فإذا كانت
الشّمس زوجة البحر المُبجّلة، فسوف يكون على الماء أن يُقدّم نفسه
للنار بحجم إراقة الخمر، وسوف يجب على النار أن «تأخذ» الماء.
الماء يلدُ أمّه، وهنا صيغةٌ يستخدمها الكيميائيون حتّى الإرهاق من
دون أن يعرفوا الرّيح فيدا. إنّها صورةٌ أساسيّةٌ لحلمِ يقظة المادي.

بسرعةٍ كبيرةٍ يقطع غوته، بدوره، المسافة التي تقود من حلم
يقظة «المسخ»(*) إلى حلم يقظة الكوني. في البداية، يلتصق سيئٌ ما
في «الرطوبة الفاتنة»، «في الرّطب الحياتي». بعد ذلك، النارُ
الخارجةُ من الماء «تتوهّج حول الصّدفة... غالاتيا»(**). وهذا
يتوهّج دورياً بقوّة، وتأتّي، وعذوبة، كما لو أنّ دوافع الحبّ
توجّجه. وفي النهاية، «يتقدّد، ينطلق منه شررٌ وهو ينطفئ»،
وتستأنف الصّقاراتُ معاً: «أيّ شُعلةٍ عجيبةٍ تُنير الأمواج التي تتكسّرُ
واجدها على الأخرى وامضة؟ المنظرُ يُشعّ، وينبعث ويتألّق! تتقدّد
الأجسادُ في الدّرب الليليّة، وكلُّ شيءٍ في الجوّار يتألّق ناراً. هكذا

(*) L'Homunculus: هو الإنسان القزم الذي يتمتع بقدرات خارقة. ويزعم
الكيميائيون أنّهم حصلوا عليه من مزج المني بالدم.
(**) Galathée: هي إلهة بحرية حوّلت عاشيقها الراعي آيسس إلى نهر.

يسود الحُبُّ، مبدأ الأشياء! المجدُّ للبحر! المجدُّ لأمواجه، تكتنفها
النارُ المُقدَّسة! المجدُّ للموجة! المجدُّ للنار! المجدُّ للمغامرة
الغريبة»⁽¹¹⁾. أليست هذه أغنيةٌ عُرِّسَ لِقِرانِ الغنَّصَرين؟

الفلاسفة الأكثر اتِّزاناً يفقدون عقولهم أمام لُغزِ اتِّحادِ الماء والنار.
ففي بلاط دوق برانسفيسيك، ساعة استقبال الكيميائي برانت (Brandt)
الذي كان قد اكتشف الفوسفور، هذه المادَّة الغريبة من بين سائر
الموادَّ، لأنها تُحفظ تحت الماء، كتب لايبنتز أشعاراً لائنية. احتفالاً
بأعجوبة كهذه، ورَدَتِ الأساطير كُلُّها في تلك الأشعار: اختلاسُ
بروميثيوس (نارِ الآلهة)، وثوب ميديا، ووجه موسى المُنير، والنار
التي يُخبئها جيريمي، وكاهنات الإلهة فستا، والقناديل الكنسية،
ومعركة المطارنة المصريين والفرس. «هذه النار التي تجهلها حتَّى
الطبيعة، النار التي أضرمها فولكانٌ جديد، والتي كان يحفظها الماء
ويمنعها من الالتحاق بفلَكِ موطنها النار، المقبور تحت الماء، كانت
تستُرُّ، وتخرجُ من قبرها ساطعة برَّاقة، صورةٌ لِلروح الخالد...».

تؤكد الخرافات الشعبية هذا الرُّكام من الأساطير الخارقة. ولا
يعدم المرء أن يرى فيها ترابطَ الماء والنار. حتَّى إن كانت الصُّور
خبيثة، فهي تُبيح رؤية ملامحها الجنسية بسهولة. وهكذا تكثُر فيها
الينابيع التي تولد من أرضٍ مصعوقة. إذ غالباً ما يُولد الينبوع من
«ضربة صاعقة». أحياناً، على العكس، تخرج الصاعقة من بحيرة
عنيفة. يتساءل دو شارم (Decharme) عمَّا إذا كانت شوكة بوسايدون
الثلاثية ليست هي «صاعقة إله السماء ذات الرؤوس الثلاثة،
المحمولة لاحقاً إلى ملك البحر»⁽¹²⁾؟

Johann Wolfgang von Goethe, *Le Second Faust*, trad. Porchat, pp. 374- (11)
375.

Paul Decharme, *Mythologie de la grèce antique*, p. 302.

(12)

سوف نُليحُ، في فصل لاحق، على الخصائص الأثوية للماء الخيالي. لأننا ما أردنا أن نُبين هنا سوى الطابع الزواجي لِتفاعلِ الماء والنار. ففي مُقابلِ ذكورة النار، لا علاج لأنوثة الماء^(*). الماء لا يستطيع أن يتحوّل إلى ذكر. وهذان العنصران يستطيعان، مُتّجدين، أن يخلقا كُلَّ شيء. وقد بيّن باخوفين⁽¹³⁾ (Bachoffen)، في صفحات عديدة، أن الخيال يحلم بالخلقِ مِثل اتّحادِ حميم لِقدرة الماء والنار المضاعفة. ويُقيّم باخوفين الدليل على أن هذا الاتّحاد ليس عَرَضِيّاً. بل هو شرطُ خلقي مُستمرّ. فعندما يحلم الخيال بالخلقِ المُستمرّ للماء والنار، يُكوّن صورةً ماديةً مُختلطة ومُتفرّدة في قوتها. إنّها الصورة المادية لـ «الرطوبة الحارّة». والرطوبة الحارّة، قياساً إلى كثير من أحلام يقظة المُتصلة بنشأة الكون، هي المبدأ الأساسي، وهي التي سوف تُنْعش الأرض الخاملة، وتُفجّر منها الأشكال الحيّة كلّها. ويبيّن باخوفين، على نحوٍ خاصّ، أن باخوس، في نصوصٍ عديدة، يُسمّى سيّد كُلِّ رطوبة (als Herr aller Feuchtigkeit).

هكذا سوف نستطيع بسهولة أن نتحقّق من أن مفهوم الرطوبة الحارّة هذه يحتفظ في كثيرٍ من الأذهانِ بأفضليّة غريبة. فِفَضْلُهَا يأخذ الإبداعَ تمهّلَهُ الواصل. يندرج الزمن في المادّة مهيناً على مهل. ولا نعود نعلّم من الذي يعمل: النار، أم الماء، أم الزمن؟ عدَمُ التأكّد هذا يسمحُ بامتلاكٍ إجابةٍ عن كُلِّ سؤال. وحين يتعلّق فيلسوفٌ بمفهوم مثل مفهوم الرطوبة الحارّة ليؤسّس نظريته في علم نشأة الكون، يعثر على قناعاتٍ جدّ خاصّة. ولا يُمكن لأيّ دليل موضوعيّ أن يُعيّقه. والحقّ أنّنا نرى هنا تحقّقَ مبدأٍ نفسيّ سبق أن أبناه: إنّ أيّ

(*) لكي يستقيم المعنى الذي يُريده باشلار، يجب أن نأخذ في الحسبان هنا أنّ الماء (L'Eau) في الفرنسية مؤنّث، والنار (Le Feu) مُذكّر.

(13) انظر مثلاً ص 54 من: Johann Jacob Bachofen, *Versuch über die*

Gräbersymbolik der Alien.

تعارض هو الأساس الأضمن لتقويماتٍ غير مُحَدَّدة. ومفهوم الرطوبة الحارّة فرصة تعارض قوّتها غير معقولة. إذ لم يعد الأمر متعلّقاً بتعارض يتلاعب بمزايا مُصطنعة، ومُبعثرة. بل يتعلّق حقّاً بالمادة. فالرطوبة الحارّة هي المادة وقد غدّت متناقضة، أو، بتعبير أفضل، هي التناقض مُجسّداً.

IV

يبدو أنّنا، إذ نُجمل الآن بعض الملاحظات عن تنسيقات الماء والليل، ننقض أطروحاتنا العامة عن المادية المُتخيّلة. يبدو الليل، بالفعل، ظاهرةً كونية، يُمكن أن نُعدّه كائناً هائلاً يفرض نفسه على الطبيعة بأكملها. لكنّه لا يمسّ شيئاً من الماهيات المادية. فإنّ شخصّ الليل، كان إلهة لا يُقاومها شيء، تُعطي كلّ شيء، وتُخبّي كلّ شيء؛ إنّها إلهة السّتار.

ومع ذلك، حلّم يقظة الموادّ طبيعيّ وغير قابل للوصف إلى حدّ أنّ الخيال يتقبّل بشكل اعتياديّ معقول، حلّم ليل فاعل، ليل خارق، ليل لمّاح، ليل يلجّ مادة الأشياء. آنذاك لا يعود الليل إلهة مُسترة، لا يعود ستاراً يَنبسط على الأرض، والبحار؛ لأنّ قِوَام الليل من ليل، الليلُ مادة، الليلُ هو المادة الليلية. والليل يُدرّكه الخيال الماديّ. ولَمّا كان الماء الماهية الأفضل استعداداً للمزج، فسَيُخترق الليلُ المياء، ويحوي البركة في أعماقه، ويشرب المُستنقع.

أحياناً يكون الاختراق عميقاً وحميماً إلى درجة أنّ المُستنقع، في نظر الخيال، يحتفظ في وَضَح النهار ببعض الموادّ الليلية، ببعض هذه الظُّلُمات المادية. تصيرُ مثل بحيرة «ستامفاليس»^(*). يغدو

(*) Stymphalis: بحيرة في بلاد الإغريق القديمة، تقع بالقرب من مدينة أركاديا، عل ضفافها قتل هرقل بسهامه الطيور المتوحّشة التي تتغذى على لحوم البشر.

المُستنقع الأسود حيث تعيش الطيور القبيحة، طيور بحيرة ستامفاليس، مُرضعات آرِس^(*)، تنصِبُ ريشها مثل السَّهام، تجتاحُ ثمار الأرض، وتُدنُّسُها، وتتغذَّى على لحوم البشر⁽¹⁴⁾. ليست هذه الطيور، في نظرنا، استعارةٌ عديمة الجدوى، بل استعارةٌ تتطابق مع ملمح خاصٍّ من ملامح الخيال السوداوي. لا شكَّ في أننا سوف نشرح، جُزئياً، منظراً حَوَّلته مظاهِرُ مُعْتَمَةٍ إلى منظرٍ ستامفاليسيٍّ. لكنَّ هذا ليس حدثاً عارِضاً إذا جَمَعْنَا الانطباعات الليلية لِترجمةٍ ملامح مُستنقعٍ معزول. وعلينا إقرارٌ أنَّ لهذه الانطباعات الليلية طريقةً خاصةً في التَّجمُّع، وفي التكاثر، والتَّعاطُف. علينا الاعتراف بأنَّ الماء يمنحها مركزاً تتعاضدُ فيه بِشكلٍ أفضل، ومادَّةٌ تستمرُّ فيها زمناً أطول. في كثيرٍ من القِصص، توجدُ في مراكز الأماكن الملعونة بُحيراتٌ ظُلُماتٍ ورُعب.

يظهر عند بعض الشعراء أيضاً بحرٌ مُتخيَّل أخذ الليلَ هكذا في حُضنيه. إنَّه «بحرُ الظُّلُمات» (Mare tenebrarum)، حيث عيَّن الملاحون القدماء موضعَ رُعيهم أكثر ممَّا عيَّنوا موضعَ تجربتهم. وقد اكتشف خيال إدغار بُو الشعري بحرَ الظُّلُماتِ هذا. لا ريبَ في أنَّ إظلامَ السماء، على الأغلب، هو الذي يُعطي البحرَ ألوانه الدَّاكنة السوداء. ففي أثناء العاصِفةِ البحريَّة، تظهر دوماً، في عِلْم كَوْنٍ إدغار بُو، السحابة المُتفرِّدةُ نَفْسُها «بلونِ الثُّحاس». لكنَّ شرحاً مادياً مُباشِراً يُحسُّ، في مملكة الخيال، إلى جانبِ هذه العقلنة السهلة التي تشرح الظِّلَّ من خلال الشاشة. فالقنوط كبيرٌ، وعميقٌ، وحميمٌ إلى حدِّ أنَّ الماء نَفْسُهُ يكون «بلونِ الجِبَر». في هذه العاصِفة المُرعِبة، يبدو أنَّ

(*) Arès: هو إله الحرب في الأسطورة الإغريقية.

Decharme, Ibid., p. 487.

(14)

إفرازَ حُبَارٍ هائل غَدَى، في اختلاجه، الأعماقَ البحريةَ كلها. بحرُ الظُّلُمَاتِ هذا هو «بانوراما يبلغ قنوطها من الرُّعبِ ما لم يتهيأ لخيال بشري أن يدرِّكه»⁽¹⁵⁾. وهكذا يتمثل الواقع المتفرد مثل ما وراء لما يمكن تخيُّله - إنه انقلابٌ غريبٌ ربَّما يستحقُّ تخيُّل الفلاسفة: جاوزوا ما يمكن تخيُّله تملُّوا واقعاً تكفي قُوَّتُهُ لإرباك القلب والعقل. ها هي الجُروفُ «السوداء والمُنيفة بشكل مُرعب». ها هو الليل الرهيب الذي يسحقُ المحيط. آنثُ، تدخلُ العاصفة قلبَ الأمواج، فهي أيضاً نوعٌ من الماهية الهائجة، والحركة الباطنية التي تأخذ الكتلة الحميمة، إنها «تلاطمٌ مصير، حي، قلبٌ في الاتجاهات كلها». فلنُفكر في الأمر، ولسوف نرى أنَّ حركة كهذه، جدٌ حميمة، لم تُقدِّمها تجربةٌ موضوعية. بل نشعر بها في الاستبطان، كما يقول الفلاسفة. إنَّ الماء المشوب بالليل هو تبيكٌ ضمير قديم لا يريد أن ينام ...

يحملُ الليل، على طرف المُستنقع، خوفاً مُتميزاً، نوعاً من الخوف الرُّطب الذي يخترق الحالم، ويجعله يقشعر. وقد يُعطي الليل وحده خوفاً أقلَّ فيزيائية. بينما الماء وحده قد يُعطي وسواساً أكثر وضوحاً. يبعثُ الماء، في أثناء الليل، خوفاً نقاذاً. فإحدى بُحيرات إدغار بُو، «الأنيسة» في وضح النهار، توقظ رُعباً مُتنامياً مع هبوط الليل: «لكنَّ حين أرخى الليلُ سُدولَه على المكان، وعلى كُلِّ شيء، وكان النسيمُ الصوفيُّ يشرع في همسٍ موسيقاه - حينذاك - أوه! حينذاك، كنتُ أستيقظ على رُعبِ البحيرة المعزولة»⁽¹⁶⁾.

Edgar Allan Poe, *Nouvelles histoires extraordinaires*, trad. de Charles (15)

Baudelaire, p. 223.

Poe, trad. Mallarmé. p. 118.

(16)

لا شك في أنَّ الأشباح، حين يطلُّ النهار، تظلُّ تُطَوِّف على سطح المياه. وإذ ينسلُّ الضباب ... قليلاً قليلاً، تخافُ هي أيضاً. فتُخْبُو، وتبتعد. وعلى العكس، حين يهبط الليل، تتكاثفُ أشباح المياه، وبالتالي تقترب. فيتعاظم الرُّعب في قلب الإنسان. تتغذى أشباح النَّهر إذاً على الليل والماء.

إن كان الخوفُ قُرب المُستنقع في أثناء الليل خوفاً خاصاً، فذلكَ لأنَّه أيضاً خوفٌ يحتفظ ببعض الأفق. وهو شديد الاختلاف عن الخوف في المغارة أو في الغابة. إنَّه أقلُّ مباشرةً، أقلُّ كثافةً، موضعه أقلُّ تحديداً، وأكثرَ سيَّلاً. ذلكَ أنَّ الظلال بطريقةً ما أكثرَ حركةً على الماء منها على الأرض. سَنَشَدُّ قليلاً على حركتها، على صيرورتها. فغسالاتُ الشياطين تنزلنَ على شاطئِ النهر مع هبوط الضباب. وخلال النصف الأول من الليل يُجرَّجَرْنَ ضحيَّتهنَّ ببساطة. وها هنا حالٌ خاصَّة لقانون الخيال هذا الذي نريدُ أن نُكرِّره في كُلِّ مناسبة: الخيال صيرورةٌ. إذ لا يُمكن أن يُنقل الرُّعب في عملٍ أدبي، خارج ارتكاسات الخوف التي لا تُتخيَّل، والتي تحكي ذاتها برداءةً في النتيجة، إلَّا إذا كان صيرورةً واضحة. الليل وحده يحمل صيرورةً للأشباح. من بين هذه الأشباح، الحَرَسُ هو وحده، العُدواني⁽¹⁷⁾.

إنَّما قد نحكم بشكل سيِّئ على هذه الأشباح كُلِّها إذا قوَّمنَّاها بوصفها رُؤى. فهي تلامسنا عن قُربٍ شديد. يقول كلودل: «ينزع مِنَّا الليلُ دليلنا، فلا نعود نعرف أين نحنُ ... ولا يعود المرئيُّ حدًّا لرويتنا، بل يصير اللامرئيُّ زنزانتهَا، المُتجانسة، الآنيَّة، اللامُبالية، المُظلمة». الليلُ، قُرب الماء، يُنهض الطراوة. وعلى بشرة المُسافر المُتأخَّر تسري قشعريرة المياه؛ ففي الهواء واقِعٌ لِرَج. والليلُ كُلُّي

George Sand, *Les Visions de la nuit dans les campagnes*, pp. 248-249. (17)

الحاضر، الليل الذي لا ينام أبداً يوقظ ماء المُستنقع النائم باستمرار. في منطقة «الآردن»، كما ينقل بيرانجيه فيرو⁽¹⁸⁾ (Beranger-Féraud)، يوجد روح المياه «المُسَمَّى عين دو دوبي (L'Oyeu de Doby)، له شكل حيوان بشع لم يره أحد أبداً». وما عسى أن يكون شكل بشع لا نراه أبداً؟ إنه الكائن الذي ننظر إليه مُغمَضِي العينين، إنه الكائن الذي نحكي عنه حين لا نعود قادرين على التعبير. ينضغط الحلق، وتتفتح الملامح، وتتجمد في رُعب لا يوصف. ويلتصق على الوجه شيء ما بارد كالماء. الشيء المُخيف في الليل هو ميدوزا التي تفهقه.

غير أن القلب ليس مُنبهاً دوماً. فتحة أوقات يوجع فيها الماء والليل عذوبتهما. ألم يتذوق رونه شار (René Char) المادّة الليلية، هو الذي يكتب: «يحترق عسل الليل ببطء». إذ يبدو، لنفس تعيش مع ذاتها بسلام، أن الماء والليل يتخذان معاً عطرًا مُشتركًا؛ ويبدو أن للظّل الرطب عطرًا طراوته مُضاعفة. ونحن لا نشمّ عطور الماء جيّدًا إلا في الليل. وعطور الشمس أكثر من أن تسمح للماء المُشمس بأن يَمْنَحنا عطره.

إنّ شاعراً يعرف، بكلّ ما لهذه الكلمة من قوّة، أن يتغذى بالصُور، يعرف أيضاً مذاق الليل في جوار الماء. يكتب بول كلودل في كتابه معرفة الشرق: «البحر هادئ إلى درجة أنّه يبدو لي مُنْسخاً»⁽¹⁹⁾. الليل مثل ماء يبلغ من الخفة أنّه أحياناً يُغلّفنا عن قُربٍ شديد، ويُطرّي شفاهنا. ونحن نمتصّ الليل عبر ما هو مائيّ فينا.

Laurent Jean Baptiste Béranger-Féraud, *Superstitions et survivances* (18) étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations, 5 vols. (Paris: E. Leroux, 1896), vol. 2, p. 43.

Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 110.

(19)

في منظور خيالٍ مادّي بالغ الحيويّة، خيالٍ يعرف كيف يأخذ الخصوصيّة المادية للعالم، ماهيّات الطبيعة الكبرى: الماء، والليل، والهواء المُشَمَّس، هي ماهيّات «ذوقٍ رفيع». وهي ليست بحاجةٍ إلى جاذبية التوايل.

V

اتّحاد الماء والتراب يعطي العجين. والعجينُ بنيةٌ من البنى الأساسية للمادية. وطالما بدا لنا غريباً أن تُهمل الفلسفة دراستها. يظهر لنا العجين، فعلاً، بنية المادية الحميمة حقاً حيث الشكلُ مُستبعدٌ، وممحوٌ، وذائب. إذن يطرح الطينُ مُشكلات المادية بأحوالٍ أصليّة لأنّه يُخلّص حدّسنا من همّ الأشكال. إذ يطرح همّ الأشكال نفسه بالدرجة الأولى. فيُكسب الطينُ خبرةً أولى بالمادة.

فعلُ الماء واضحٌ في الطين. حين يستمرُّ الجبلُ، سوف يتمكّن العاملُ من أن ينفذَ إلى الطبيعة الخاصّة للتراب، للطحين، للجبس، لكته، في بداية عمله، يُفكّر أولاً بالماء. الماء هو مُساعدُه الأوّل. وينشاط الماء يبدأ حلُم البقطة الأوّل للعامل الذي يجبل. آنذاك ينبغي ألا نندهش من أنّ الماء المحلوم به هو تعارضٌ فاعل. إذ لا حلُم يقطّعة من دون تعارض، ولا تعارضٌ من دون حلُم يقطّعة. والحال أنّ الماء محلومٌ به بالتناوب في دوره المُلّين، وفي دوره المُجمّع. فهو يُذيبُ ويربّط.

الفعل الأوّل واضح. حيث إنّ الماء، كما كان يُقال في كُتب الكيمياء القديمة، «يعدّل العناصر الأخرى». بتحطيمه الجفاف - والجفاف صنيعُ النار - ينتصر على النار؛ يثأر من النار ثأراً متأنياً؛ يأسر النار؛ ويُسكّن الحرارة في داخلنا. يسحق، أكثر من المطرقة، الأتربة، ويُطرّي المواد.

ثُمَّ يستمرُّ عملُ العجين. حين استطعنا أن نجعل الماء يخترق حقاً مادة التراب المسحوق ذاتها، حين شرب الطحينُ الماء، والماء أكل الطحين، حينذاك تبدأ تجربة «الارتباط»، الحلمُ الطويل بـ «الارتباط».

هذه القدرة على الرُّبط إسمياً، من خلال مجموعة الروابط الحميمة، يعزوها العامل، الحالمُ بمهمته، تارةً إلى التراب، وطوراً إلى الماء. الماء، في لاشعور كثير من البشر، محبوبٌ، بالفعل، نتيجةً لزوجته. وتتَّصل تجربة اللزج بِصُورٍ عُضُويّةٍ عديدة: تشغل العامل إلى ما لا نهاية في صبره الطويل أثناء الجبل.

هكذا يمكن أن يبدو لنا ميشليه خبيراً بهذه الكيمياء القبلية، بهذه الكيمياء القائمة على أحلام يقظةٍ لاشعورية⁽²⁰⁾. في رأيه، «ماء البحر، حتّى أكثره صفاءً، المأخوذ من البحر، بعيداً عن أي مزج، لزجٌ لزوجة خفيفة... والتحاليل الكيميائية لا تشرح هذه الخصيصة. لأنّ ثمة مادةً عضويّة لا تبلغها إلا بتحطيمها، وينزع ما هو خاصٌّ فيها، وإعادتها بعنفٍ إلى عناصر عامّة. آنذاك يجد تحت ريشة قلمه، ببساطة شديدة، كلمة «مُخاط» لينجز حلم اليقظة المختلط هذا حيث تتداخل اللزوجة والمُخاطيّة: «ما مُخاطُ البحر؟ أهو اللزوجة التي يُظهرها الماء عامّة؟ أليس هذا المُخاطُ عنصر الحياة الشامل؟

اللزوجة هي أحياناً أثرُ عناءٍ حلميٍّ؛ فهي تمنع الحلم من أن يتقدّم. آنثذ نعيشُ أحلاماً دقيقةً في وسطٍ لزج. فَمُشكالُ الحلم مليءٌ بأشياء مُدوّرة، بأشياء بطيئة. هذه الأحلام الرخوة، إن استطعنا أن ندرّسها بانتظام، يُمكن أن تقود إلى معرفةٍ خياليٍّ ذي شكلٍ يَبْنِي، أي خيالٍ وسيط بين الخيال الصوري والخيال المادّي. فأشياء الخيال ذي

Jules Michelet, *La Mer*, p. 111.

(20)

الشكل البيني لا تأخذ شكلها إلا بصعوبة، ثم تفقده، وتخفّس مثل العجين. وباعتقادنا، تتطابق مع الشيء الدقيق، الرخو، الخامد، المتفسّر أحياناً - لا المضيء - الكثافة الكائنية الأكثر قوة في الحياة الحلمية. هذه الأحلام، لكونها أحلاماً من طين، هي على التوالي صراعٌ واندحار من أجل الخلق، والتشكيل، والتشويه، والجبل. فكما يقول فيكتور هوغو: «كُلُّ شيءٍ يُبدّل شكله حتى الشيء الذي لا شكل له» (عَمَالُ البحر (Les Travailleurs de la mer)، (Homo Edax) الإنسان الملتهم).

العينُ نفسها، النظرةُ الخالصة، تتعبُ من الأشياء الصلبة. تُريدُ أن تحلُمَ بالتشويه. وإذا ما قبلَ البصرُ حريةَ الحلم حقاً، كُلُّ شيءٍ يجري في حدّسٍ حيٍّ. «الساعاتُ الرخوة» لسلفادور دالي، تتمطّي، وتقطّر في زاويةٍ طاولَةٍ. تعيش في زمَكنةٍ ذبّقة. كما ساعاتُ مائيةٍ مُعمّمة، «تُجري» الشيء الخاضِعُ مباشرةً لغواياتِ البشاعة. فلنُتملّ غزو اللامعقول، وسوف نفهمُ أنّ هيرقليطيسيةَ فنِّ الرسم رهينةُ حلمٍ يقظةٍ مُدهِشِ الصّدق. إذ تحتاجُ تشويهاً جُذْ عميقةً لتسجيلِ التشويه في المادة. «الساعةُ الرّخوة»، كما يقول سلفادور دالي، لحَمٍ، جُبْنٌ⁽²¹⁾. في غالب الأحيان، تُفهمُ هذه التشويهاً خطأً، لأنّها تُرى بسكونيّة. بعض النُقّاد الراسخين يعدّونها يُسرَ ضرورياً من الخبل. لا يعيشون قُوّتها الحلمية العميقة، ولا يُشاركون في الخيال بلزوجيّة الغنية التي تُعطي أحياناً غمزة العينِ مزيّةً تمهّلُ إلهي.

قد نجد في العقل ما قبل العلمي آثاراً عديدة لأحلام اليقظة ذاتها. وهكذا، الماء الصافي، في نظر فابريسيوس، هو سلفاً لاصقٍ؛

Salvador Dali, *La Conquête de l'irrationnel* [(Paris: Editions surréalistes, (21) 1935)], p. 25.

يحتوي مادّةً أسند إليها اللاشعور تحقيق العلاقة الفاعلة في الطين:
«للماء مادّةٌ لزجة ودبقة تعلّق بالخشب، والحديد، وأجسام خشنة
أخرى»⁽²²⁾.

ليس وحدّه عالمٌ لا سُمعةٌ له مثل فابريسيوس من يفكر
بحدوس مادّية كهذه. سوف نعثر على النظرية ذاتها في كيمياء
بويرهااف (Boerhaave). يكتب بويرهااف في كتابه عناصر كيميائية
(*Elements de chymie*): «الحجارة، وحتى قطع القرميد المسحوقة
والمعرضة بعد ذلك لفعل النار... تُعطي دوماً قليلاً من الماء؛
حتى إنها تدينُ بجزء من وجودها للماء، الذي يربط، كاللاصق،
أجزاء بعضها إلى بعضها الآخر»⁽²³⁾. الماء، بعبارة أخرى، هو
اللاصق الشامل.

لا يفهم «تمكّن» الماء هذا من المادّة بشكلٍ كامل إذا اكتفينا
بالملاحظة البصريّة. لذا يجب أن تُلحق بها ملاحظة اللمس. لهذه
الكلمة مكوّنان محسوسان. ومن المهمّ تتبّع فعل اللمس الذي يُضاف
إلى الملاحظة البصريّة، مهما كان محوّاً. سوف نتحقّق هكذا من
نظرية الإنسان المخترع التي تشترطُ بسرعةٍ فائقة التوافق بين العامل
والمهندس، بين العمل والرؤية.

سوف نقترح إذاً أن تُدرج من جديد في علم نفس الإنسان
المخترع أكثر أحلام اليقظة بُعداً، وأكثر الأعمال قسوة. فليلد أيضاً
أحلامها، ولها افتراضاتها. إذ تُساعد على معرفة المادّة في حميميتها.
وُتُساعد بالتالي على الحلم بها. كما أن لافتراضات «الكيمياء

Fabricius, *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la sagesse et la* (22)
puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau, p. 30.

Herman Boerhaave, [*Elements de chymie*], vol. 2, p. 562. (23)

الساذجة» التي تتولّد من العمل وفق الإنسان المُخترع، على الأقلّ، القدر نفسه من أهمية الأفكار النفسية لـ «الهندسة الطبيعية». حتى إنّ هذه الفرضيات، لكونها تَمسُّ المادّة بحميميّة أكثر، تمنح حلم اليقظة عمقاً أكثر. في الجبل، لا تعود هناك هندسة، ولا نتوء، ولا انقطاع. إنّهُ حلمٌ مُستمرّ. عملٌ يُمكننا في أثناءه أن نُغمض عَيْنينا. إنّهُ إذا حلم يقظة حميم. ثُمَّ إنّهُ موقع، موقع بقسوة، في إيقاع يأخذ بكامل الجسد. إنّهُ إذا حيويّ. وله طابع الديمومة المُهيمنة: الإيقاع.

حلم اليقظة هذا الذي يتولّد من عمل الجبل يتوافق توافقاً طبعياً مع إرادة قوّة خاصّة، مع الفرح الذّكر في «اختراق» المادّة، في «مسّ» داخل الماهيات، في معرفة باطن البذور، في دحر الأرض دحراً حميماً، مثلما يدحر الماء التراب، في استعادة قوّة أصليّة، في المُشاركة في صراع العناصر، في المُشاركة في قوّة مُذبيّة لا تُنقُص. ثُمَّ يبدأ الفعل الرابط ويحصل الجبل، مع تقدّمه البطيء لكن المنتظم، غبطة خاصّة، أقلّ شيطانيّة من غبطة الإذابة؛ وتعي اليد مباشرة النجاح المُطرّد لاتّحاد التراب والماء. حينئذٍ تنخرط ديمومة أخرى في المادّة، ديمومة من دون اهتزاز، من دون انطلاق، ومن دون نهاية مُحدّدة. إذا هذه الديمومة ليست «متشكّلة». ليس لها مُختلف مذابح التصميمات المُتعاقة التي يجدها التأمل في عمل الأشياء الصّلبة. هذه الديمومة صيرورة ماديّة، صيرورة من الداخل. وهي أيضاً تستطيع أن تُعطي مثلاً موضوعياً عن ديمومة حميمة. ديمومة فقيرة، بسيطة، خشيّة، يلزم عمل شاقّ لمُلاحقتها. ديمومة غير وراثيّة، تصعد طبعاً وتُنتج. إنّها حقّاً الديمومة المُكافحة. فالعمّال الحقيقيّون هم أولئك الذين «وضعوا اليد في العجين». إنّهم يمتلكون الإرادة الفاعلة، الإرادة اليَدويّة. هذه الإرادة بالغة الخصوصيّة مرثيّة في أربطة اليَد. وحده ذاك الذي هزس الكشميشة والعُنب سوف يُدرك

نَشِيدُ الْجَسَدِ الْمُتَعَصِّي: الأصابع العَشْرُ تُفَرِّجُ قَنَاةَ الطَّاحُونَةِ فِي الدَّنِّ»⁽²⁴⁾. لئن كَانَ لِيُوْذَا مِثُّ ذِرَاعٍ، فَذَلِكَ لِأَنَّهُ عَجَّانٌ.

يُنْتِجُ الْعَجِينُ «الْيَدَ الْحَرَكِيَّةَ» الَّتِي تُعْطِي تَقْرِيْباً نَقِيْضَ «الْيَدِ الْمُهَنْدِسَةِ» لِـ «إِنْسَانِ الْمُخْتَرَعِ» الْبَرِغْسُونِيِّ. فَهِيَ عَضْوٌ نَشَاطٌ وَلَيْسَتْ أَبْداً عَضْوٌ خَلَقِيَّ أَشْكَالٍ. وَالْيَدُ النَشِيطَةُ تُرَمِّزُ خِيَالِ الْقُوَّةِ.

عَسَى أَنْ نَفْهَمَ «الْعِلَّةَ الصُّورِيَّةَ» عَلَى نَحْوِ أَفْضَلٍ إِذَا تَأَمَّلْنَا مُخْتَلَفَ الْحَرْفِ الَّتِي تُزَاوِلُ الْعَجِينَ، وَقَدْ نَرَى تَنْوَعَاتِهَا. إِذْ إِنَّ تَعْيِينَ الْأَشْكَالِ لَمْ يُحْلِلِ الْفِعْلَ الْمُشْكَلَ تَحْلِيلاً كَافِياً. لَمْ تُحَدِّدْ مُقَاوِمَةُ الْفِعْلِ الْمُشْكَلِ فِعْلَ الْمَادَّةِ تَحْدِيداً كَافِياً. وَكُلُّ عَمَلٍ فِي الْمَعْجُونَاتِ يَقُودُ إِلَى مَفْهُومٍ لِلْعِلَّةِ الصُّورِيَّةِ إِيْجَابِيٍّ حَقّاً، فَاعِلٍ حَقّاً. هَا هُنَا «إِسْقَاطٌ» طَبِيعِيٌّ. هَا هُنَا حَالٌ خَاصَّةٌ لِلْفِكْرَةِ «الْإِسْقَاطِيَّةِ»، الَّتِي تَنْقُلُ جُمْلَةَ الْأَفْكَارِ، وَالْأَفْعَالِ، وَأَحْلَامَ يَفْظَةِ الْإِنْسَانِ بِالْأَشْيَاءِ، مِنْ الْعَامِلِ إِلَى مَوْضُوعِ الْعَمَلِ. أَمَّا نَظَرِيَّةُ «الْإِنْسَانِ الْمُخْتَرَعِ» الْبَرِغْسُونِيَّةِ، فَلَا تُوَاجِهُ إِلَّا «إِسْقَاطُ» الْأَفْكَارِ الْوَاضِحَةِ. هَذِهِ النَظَرِيَّةُ أَهْمَلَتْ إِسْقَاطَ الْأَحْلَامِ. فَالْمَهْنُ الَّتِي تَنْحُتُ، وَتَقْطَعُ، لَا تُعْطِي عَنِ الْمَادَّةِ تَثْقِيْفاً حَمِيماً كَافِياً. لِذَا يَبْقَى الْإِسْقَاطُ فِيهَا خَارِجِيّاً، هَنْدَسِيّاً. حَتَّى إِنَّ الْمَادَّةَ لَا تَسْتَطِيعُ أَنْ تَأْخُذَ دَوْرَ دِعَامَةِ الْأَفْعَالِ. وَهِيَ لَيْسَتْ إِلَّا فَضْلَةً الْأَفْعَالِ، الَّتِي لَمْ يَنْتِزِهَا الْقَطْعُ. ذَلِكَ أَنَّ النَّحَاتِ، أَمَامَ تِمْنَالِ الرُّخَامِ، خَادِمٌ مُوَسَّوسٌ لِلْعِلَّةِ الصُّورِيَّةِ. يَجِدُ الشَّكْلَ نَتِيجَةَ اسْتِبْعَادِ اللَّاشْكَالِ. كَمَا يَجِدُ الْمُقُولِبُ أَمَامَ كِتْلَةِ صَلْصَالِهِ، الشَّكْلَ مِنْ خِلَالِ تَشْوِيهِ الشَّكْلِ، مِنْ خِلَالِ تَنْبُتِ حَالِمٍ بَعْدِيٍّ الشَّكْلِ. إِنَّ الْمُقُولِبَ أَقْرَبَ إِلَى الْحُلْمِ الْحَمِيمِ، الْحُلْمِ الْإِنْبَاتِيِّ.

Hymnes et prières du Veda, textes trad. du sanskrit [par] Louis Renou (24)

[[Paris: Adrien - Maisonneuve, 1938], p. 44.

هل ثمة حاجةٌ لِتُضْيِيفَ أَنَّ هذه اللوحةَ شديدةَ التبسيطِ ينبغي ألا تحمِلَ على الاعتقاد بأننا نفصل فعلياً دروس الشكل عن دروس المادّة؟ العبقرية الحقيقية توخّدهما. ونحن أنفسنا قد ذكرنا، في كتابنا التحليل النفسي للنار حُدوساً تُبرهن جيّداً على أَنَّ النحات رودان(*) عرف أن يقود حلْم المادّة.

أيجب الآن أن نندهش من تحمُّس الأطفال لتجربة المعاجين؟ لقد ذكّرت السيّد بونايرت بالمعنى التحليلي - النفسي لتجربة مُشابهة. بعد المُحلّلين النفسيين الذين عزلوا التعيينات الشرجية، تُذكر بالأهمية التي يُعبرها الطفل وبعض العُصابيّين لِبرازهم⁽²⁵⁾. نظراً لأننا لا نُحلِّل، في هذا الكتاب، إلّا أحوالاً نفسية أكثر تطوّراً، ومتكيّفة بشكل أكثر مُباشرةً مع التجارب الموضوعية والأعمال الشعرية، فعلياً أن نُحدّد عمل العجّن في عناصره الفاعلة الصّرف، وذلك بتخليصها من عيب التحليل النفسي. لِشُغْلِ المعاجين طفولته المُنتظّمة. على شاطئ البحر، يبدو أَنَّ الطفل، مِثْل قُنْدُسٍ، يلحقُ باندفاعات غريزة جدّ عامّة. فقد لاحظ ستانلي هال، كما يروي كوفكا⁽²⁶⁾ (Koffka)، عند الأطفال ملامح تُذكر بأجدادِ العصر البحريّ.

الطميّ هو غبار الماء، كما أَنَّ الرّماد غبارٌ سوف يُعطي الرّماد، والطمي، والغبار، والدُّخان، صُوراً تتبادل مادّتها إلى ما لانهاية. من خلال هذه الأشكال المُقلّصة تتصل المواد الأساسية. وهي على نحو ما

(*) Auguste Rodin (1840 - 1917): نحّات فرنسي واقعي نُثِّل منحوتاته تعبيريةً قويّةً ناطقة، منها مثلاً «المُفكّر»، و«القلّة». تحوّل بيته في الدائرة الباريسية السابعة إلى مُتحفٍ يُعجّ بالزوّار على مدار السنة.

Marie Bonaparte, Edgar Poe: *Etude psychanalytique* [Paris: Denöel et (25)

Steel, 1933], p. 545.

Kurt Koffka, *The Growth of the Mind*, p. 43.

(26)

عُبارُ العناصرِ الأربعة. و«الطمي» مادةٌ من الموادِ المقومةِ بقوةٍ كبيرة. بهذا الشكل، حملَ الماءُ إلى الأرض، على ما يبدو، حتى مبدأ الخصوبة الهادئة، الوئيدة، المُطمئنة. في أحواض الطمي، في منطقة آكي، يُعبرُ ميشليه بهذه الكلمات عن كاملِ حميته، وإيمانه بالتجدد: «استحسنْتُ، في بُحيرةٍ حيثُ يتجمّع الطمي، قوّةُ جُهدِ المياه التي، بعد أن حَضَرَتْهُ، نخلته في الجبل، وبعد أن خَثَرَتْهُ، مُكَافِحةً ضِدَّ عملِها نفسه، بِقنّامته، وإذ أرادت اختراقه، رفعته بِهَزَاتٍ أرضيّةٍ بسيطة، واخترقته بانبجاساتٍ مائيّةٍ وبراكينٍ مِجْهَرِيّةٍ. انبجاساتٌ كهذه ليست إلّا فُقاعاتٍ هوائية، لكنّ انبجاساتٍ دائمةٍ أخرى تُدُلُّ على الحضور الثابت لِشبكةٍ مَعوقةٍ في مكانٍ آخر، تنتهي بعد ألفِ احتكاكِ واحتكاك، بالانتصار، وتحضّل على ما يظهر أنّ الرّغبة، جُهدُ هذه النفوس الصغيرة المفتونة برؤية الشمس»⁽²⁷⁾. بعد قراءةٍ مثل هذه الصفحات، نشعرُ أنّ خيالاً مادياً ناثِطاً لا يُقاومُ، سوف يُسَقِطُ، على الرغم من كلّ الأبعاد، وبازدراءِ الصُّورِ الشكليّةِ كافيّةٍ، صُوراً حركيّةٍ فقط لـ«لُبركانِ المِجْهَرِيّ». إنّ خيالاً مادياً كهذا يُشارك في حياة الموادِ كُلِّها، ويشرع في محبة غليان الطين الذي اشتغلته الفُقاعات. آنذاك تكونُ كلّ حرارة، كلّ تَغْطِيّةٍ أُمومةٍ. وإذ يغوص ميشليه، أمام هذا الطمي الأسود، «الطمي الوسخ قطعاً»، في هذا العجيب الحيّ، يصرخ: «يا أُمَّنا المُشترَكة الغالية، نحنُ واحد. أنا آتٍ منك، وعائدٌ إليك. لكن قلّ لي سرُّكِ بِصراحة. ماذا تفعلين في ظُلُماتكِ العميقة، ومن أين تُرسلين إليّ هذه النُفْسَ الحارّةَ القويّة، التي لا يني شبابها يتجدّد، التي تُريد أن تجعلني أعيشُ أيضاً؟ ماذا تفعلين في ظُلُماتكِ؟ - ما تراه هو ما أفعله أمام ناظريك. كانت تتكلّم بِجلاءٍ، بصوتٍ خافتٍ قليلاً، لكنّه عَذْبٌ، وأُموميٌّ بشكلٍ ملحوظ». ألا يخرج

هذا الصوت الأمومي حقاً من المادّة؟ من المادّة نفسها؟ المادّة تتكلّم مع ميشليه من خلال حميميّتها. وميشليه يفهم الحياة المادّية للماء في جوهرها، في تناقضها. فالماء «يكافح حتى ضدّ عمله». وهذه وحدها طريقة القيام بكلّ شيء، التدويب والتخثير.

سوف تبقى هذه القوّة المُزدوجة قاعِدةً ضروب الاقتناع بـ «الخصوبة المُستمرّة». إنّما الاستمرار يُوجِبُ جَمْعُ المُتناقضات. يكتب أرنست سيليير (Ernest Seillière)، على عَجَلٍ تاماً، في كتابه *الإلهة - الطبيعة، والإلهة - الحياة* (La Déesse nature et la déesse vie) أن النباتات السبخيّة الوفيرة هي رمزُ تأثير الأرض⁽²⁸⁾. فالزواج المادي بين التراب والماء، المُتحقّق في السبخة هو الذي يُحدّد القوّة النباتيّة المُغفلة، السمينيّة، القصيرة والغزيرة. لقد أدركت نفسُ مثل نفسِ ميشليه أنّ الطمي يُساعدنا على المُشاركة في القوّة الإنباتيّة، في القوّة المولّدة للتراب. فلنقرأ هذه الصفحات الاستثنائيّة عن حياته المدفونة، عندما يغوص كاملاً في الطمي الدّهني. هذا التراب «كُنْتُ أُحسُّ به، على نحو رائع، مُداعباً ورثيفاً، ومُدَفَّتاً طفله الممجروح. من الخارج؟ ومن الداخل أيضاً. لأنّه كان يدخلُ بهذه الأرواح المُنشّطة، يدخلني، ويختلط بي، ويولج فيّ روحه. كان التماهي يغدو كاملاً بيننا. لم أعد أتميّز عنه. إلى درجة أنّ ما لم يكن يغطّيه مني، ما كان قد بقي مني حُرّاً، أيّ الوجه، لم يكن يُناسِبني في رُبُع الساعة الأخير. كان الجسدُ المدفون سعيداً، وكان هو أنا. وكان الرأسُ غيرُ المدفون يشتكي، ولم يعد هو أنا. على الأقلّ، كان يُمكن أن أُصدّقه. كان الاقترانُ جدّ قويّ! بل كان أكثر من اقترانٍ بيني وبين التراب! يُمكن أن نقول إنّهُ «تبادلُ طبيعَةٍ». كُنْتُ تُراباً، وكان إنساناً. كان قد أخذَ لِنَفْسِهِ تشوّهِي، وخطيئتي. بينما أخذتُ منه

Ernest Seillière, *De La Déesse nature à la déesse vie*, p. 66.

(28)

أنا، وقد غدوتُ ثراباً، الحياةَ والحرارةَ والشبابَ»⁽²⁹⁾.

هنا يُشكّل «تبادل الطبيعة» من الطمي إلى الجسد، مثلاً كاملاً عن حلّم اليقظة المادي.

سيكوّن لدينا الانطباع نفسه عن الاتحاد العضوي للتراب والماء ونحن نتأمل هذه الصفحة لبول كلودل: «في شهر نيسان/ أبريل المسبوق بإزهار عُصن شجرة الخوخ الواعد، بدأ، على الأرض كلها، عمل الماء، خادم الشمس الحامز. إذ إنّ الماء يُدوّب، ويدفئ، ويلين، ويخترق فيصير المِلْحُ لُعباً، والماء يُقنِعُ»^(*)، ويعيلك، ويخط، وما إن تُحضّر القاعدة هكذا، حتى تمضي الحياة، ويبدأ العالم النباتي من جديد بالانسداد، مع جذوره قاطبة، على العمق الكوني. وشيتاً فشيئاً، يعدو الماء الحامز في الأشهر الأولى شرباً كثيفاً، جرعة مشروبٍ روحي، عسلاً مرّاً مُثَقلاً تماماً بالقوى الجنسية...»⁽³⁰⁾.

سيكوّن الصلصال أيضاً، في نظر كثير من الناس، موضوع حلّم يقظة لا نهاية له. ولسوف يتساءل الإنسان إلى ما لانهاية، من أي طمي، من أي صلصال هو مخلوق. فمن أجل الخلق يلزم دوماً صلصال، مادة مرنة، مادة غامضة حيث يتحد الماء والتراب. ليس عبثاً أن يتناقش النحويون ليعرفوا إن كان الصلصال مُذكراً أم مؤنثاً. لأنّ عدويتنا وصلابتنا متناقضتان وتستلزمان مشاركات خثوية. وكان ضرورياً أن يكون في الصلصال الحقيقي ما يكفي من التراب والماء.

Michelet, Ibid., p. 114.

(29)

(*) يستخدم كلودل هنا، من خلال فعل Persuader: أقنع، استمارة للتعبير عن فعل الماء في الأشياء. لكأنّه حين ينسرب بينها يقنّعها بضرورة أن تتحوّل. وهكذا يصير المِلْحُ لُعباً والتراب طيناً... إلخ.

Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 242.

(30)

ألا ما أجملَ هذه الصفحة حيث يُخبرنا أ. ف. دو ميلوش⁽³¹⁾ (O. V. de Milosz) أننا مخلوقون تحديداً من الشراب والدموع. فنَقْصُ العذابات والدموع، يعني أنَّ الإنسان جافٌ وبائسٌ وملعون. إمَّا إفراط قليلٌ في الدموع، ونقصٌ في الشجاعة، وفي قساوة الصلصال، فيعني بؤساً آخر: «يا إنسان الصلصال، أغرقِ الدموعُ مُحْكُ البائس. وتسيل الكلماتُ غيرُ المُمْلحة على فمِكَ مِثْلِ الماءِ الفاتِر».

لَمَّا كُنَّا قد وعدنا، في هذا الكتاب، بأن نغتنم الفرصَ كُلَّها من أجل تطويرِ علمِ نفسِ الخيالِ المادِّي، فلا نُريد أن نُهمل أحلامَ يقظة العَجَن، والخلط، من دون أن نتَّبِع خطأً آخر من حُلُمِ اليقظة المادِّي نستطيعُ على مرِّهِ أن نعيش البحثَ الوثيدَ والصَّعبَ عن الشكل من خلال المادَّة المُستعصِية. فالماءُ غائبٌ هنا، ومُذَّاك سوف يستسلمُ العاملُ، كما يفعلُ المُصادفة، لِضَرْبٍ من «تحرير» المؤلَّفات النباتية. هذا التحريفُ للقوى المائية سوف يُساعدنا قليلاً على فهمِ قوَّة الماء المُتخيَّل. نُريد أن نتحدَّثَ عن حُلُمِ يقظةِ النَّفسِ الحَدَّادة.

حُلُمُ يقظةِ الحَدَّادِ مُتأخِّر. لَمَّا كان العملُ ينطلقُ ممَّا هو صُلْب، يعي العاملُ أولاً إرادةً مُعيَّنة. الإرادة هي التي تظهرُ أولاً، وبعد ذلك، ستغزو الحيلةُ قابليَّةَ التطريقِ بوساطة النار. لكنَّ حينَ يُعلنُ تغيُّرَ الشكْلِ عن نفسه تحت المطرقة، حين تنحني القُضبان، ينخرطُ شيءٌ ما من حُلُمِ تغيُّراتِ الشَّكلِ في نفسِ العاملِ. آنذاك، تنفتحُ أبوابُ حُلُمِ اليقظةِ رويداً رويداً. تُولَدُ أزهارُ الحديدِ^(*). لا شكَّ في أنَّها تُقلِّدُ

Oskar Wladislaw de Lubicz Milosz, *Miguel Mañara* [(Paris: Grasset, (31) 1935)], p. 75.

(*) يُحَلَّلُ باشلار في هذا المقطع عُقدة الحَدَّادِ الذي يحلُم، وهو يصنع النوافذ الحديدية، ويعملها في أشكالٍ نباتية كالأزهار والأغصان، بأن يجعل الحديد من خلال المطرقة والنار مطوَّاعاً فيه لِيُؤنِّث النباتَ وطراوته. أي أنَّه بوسائل فنِّهِ (أدوات عمله) يحلُم بتغيير طبيعة أحد العناصر الأربعة من الصلابة إلى اللينة.

انتصارات النبات من الخارج، لكن لو تتبعنا بتعاطف أكثر تحريف انحناءاتها لشعرنا أنها تلقت من العايل قوّة نباتيّة حميمة. بعد أن تنتصر مطرقة الحدّاد، تُداعب الشكل الحلزوني بضربات بسيطة. إنّ حلماً باللّدونة، ذكرى سيولة لا أدري ما هي، تنحبس في الحديد المطرّق. والأحلام التي عاشت في النفس تُتابع عيشها في مؤلفاتها. هكذا تظلّ شباك الحديد المشغولة طويلاً، سياجاً حياً. وعلى طول سيفانها، بهشيّة أفسى بقليل، أدرك قليلاً من البهشيّة الطبيعية تُتابع صعودها. أوليست بهشيّة الحقول، في نظر من يعرف أن يحلم على تخوم الإنسان والطبيعة، في نظر من يعرف اللّعب بأشكال القلب الشّعريّة كلّها، تصلّب النبات، وحديداً مطرّقا؟

استحضار النفس الحدّادة هذا، يمكن أن يخدمنا، من جهة أخرى، في عرض حلم اليقظة بمظهر جديد. لا شك في أنّه لا بدّ، لتحطيم الحديد، من عملاق؛ غير أنّ العملاق سيخلي مكانه لأفزام حين يتوجّب توزيع دقّة الانحناءات في أزهار الحديد. آنذاك يخرج العفريت من الحديد حقّاً. وما وضع الأشكال الشبحيّة كلّها في مُنمنمات إلا شكل مُصوّر من حلم يقظة العناصر. كما تترصّع الكائنات التي نكتشفها تحت كتلة تراب، وفي زاوية بلّور، في المادّة. نوقظها إنّ حلمنا، ليس أمام الشيء، بل أمام مادّته. الصغير يأخذ دور مادّة أمام الكبير، فالصغير هو بنية الكبير الحميمة؛ والصغير، حتى لو ظهر شكلياً ببساطة وهو ينحبس في الكبير، يتجسد وهو يُرّصع. يتطوّر حلم اليقظة الصوري فعلاً وهو يُنظّم أشياء كبيرة الأبعاد. يفيض. وعلى العكس، حلم اليقظة المادّي يوشّي أشياءه بخطوط مُتموجة. ينقش. هو الذي ينقش دوماً. وينزل، مُكمّلاً أحلام العايل، إلى عمق الموادّ.

يتطلّب حلم اليقظة المادّي إذاً حميميّة حتى في ما يتّصل

بالمواد الأكثر صلابة، الأكثر قسوة على حلم الاختراق. إنه ببساطة على رسله في شغل العجين الذي يوفر حركة ميسورة ومشروطة معاً. وما استحضرنّا النفس الحداثة إلا لكي نُشعر، على نحو أفضل، بعذوبة حلم اليقظة العاجنة، وبأفراح العجين المُليّن، وكذلك باعتراف العجان والحالم بجميل الماء الذي يمنح دوماً الانتصار على المادة الكثيفة.

لن ننتهي إذا ابتغينا أن نلاحق منامات الإنسان المُخترع الذي يستسلم لإخيل المواد. ولن تبدو له أيّ مادة أبداً مشغولة كما يجب؛ لأنه لم ينته أبداً من الحلم. الأشكال تُنجز، والمواد لا تنتهي أبداً. فالمادة هي خطاطة الأحلام غير المحدودة.

الفصل الخامس

الماء الأمومي، الماء الأنثوي

... وكما في الأزمنة الغابرة،

يُمْكِنُكَ أن تنامي في البحر

بول إيلوار (Paul Eluard)

ضرورات الحياة (Les Nécessités de la vie).

I

شرحت السيِّدة بونابرت، كما أَلْمَحْنَا بفصل سابق، في اتِّجاهات ذكريات الطفولة، الطفولة الأولى، تعلقٌ إدْغَارٌ بُو ببعض اللوحات المُتخيَّلة فائقة النموجية. عنوانُ أحدِ أبواب بحث التحليل النفسي للسيِّدة بونابرت هو: «طَوْر الأم - المنظر» (Le Cycle de la mère- paysage). حين نتتبع إلْهَامَ البحث التحليلي النفسي نُدرك تماماً أنَّ الملامح الموضوعية للمنظر غير كافية لِشرح شعور الطبيعة، وخصوصاً إن كان هذا الشعور عميقاً وحقيقياً. ليست «معرفة» الواقع هي التي تجعلنا نُحبُّ الواقعيَّ بِشَغَفٍ. بل «الشعور» هو القيمة الأساسية الأولى. أمَّا الطبيعة فنبدأ بِمَحَبَّتِها من دون أن نعرفها، ومن

دون أن نراها جيداً، وذلك بأن نُحقّق في الأشياء حُبّاً يتأسّس في مكانٍ آخر. وفي ما بعد، نبحث عنها بالتفصيل لأنّنا نُحبّها بالجملة، من غير أن نعرف لماذا. والوصف الحماسي الذي نُعطيها إيّاه بُرهانٌ على أنّنا نظرنا إليها بانفعال، بفضول الحُبّ المُستمرّ. وإذا ما كان الشعور بالطبيعة في بعض النفوس دائماً إلى هذا الحدّ، فذلك لأنّه، في شكله الجوهري، أضلّ المشاعر كلّها. إنّهُ الشعورُ البَنَوِيّ. فكلُّ الأشكال تتلقّى واحداً من مُكوّنات حُبّ الأُمّ. والطبيعة، بالقياس إلى الإنسان الذي شَبّ، كما تقول لنا السيّدّة بونابرت، «أُمّ فسيحة الاتّساع، خالدة، مُسقطّة في اللانهاية»⁽¹⁾. الطبيعة، شعوريّاً، «إسقاط» للأُمّ. وتضيف السيّدّة بونابرت، بشكلٍ خاصّ: «البحر، في نظر الناس جميعاً، واحدٌ من أكبر الكبار، ورمزٌ من أكثر رموز الأمومة ثباتاً»⁽²⁾. ويُقدّم إدغار بُو مثلاً جليّاً على نحوٍ خاصّ، عن هذا الإسقاط، عن هذا الترميز. أمّا على هؤلاء الذين سوف يعترضون على أنّ إدغار بُو الطفل استطاع أن يكتشف «مباشرة» المباحج البحرية، وعلى الواقعيّين الذين يتجاهلون أهميّة «الواقع النفسي»، فتزُد السيّدّة بونابرت مُجيبّة: «رُبّما لا يكفي البحر - الواقع، بمفرّده، لإغراء البشر، مثلما يفعل الآن. إذ يُنشد لهم البحرُ نشيداً بَنغمَتين، أكثرهما ارتفاعاً، الأكثر افتعالاً، ليست الأكثر جاذبيّة. إنّهُ النشيدُ العميق . . . الذي جذبَ الناسَ باتجاه البحر». هذا النشيد العميق هو صوتُ الأمومة، صوتُ أُمّنا: «لا نُحبّ الجبالَ لأنّها خضراء، ولا البحرَ لأنّه أزرق، وحتى إن أعطينا هذه الأسباب لانجذابنا، فلائذٍ شيئاً مِنّا، من ذكرياتنا اللاواعية، شيئاً من البحر الأزرق أو الجبال

Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude Psychanalytique* [(Paris: Denoël et (1) Steel, 1933)], p. 363.

(2) المصدر نفسه، ص 367.

الخضراء، عرّف كيف يتجسّد من جديد. وهذا الشيء الذي هو مِنّا، من ذكرياتنا اللاواعية، يخرجُ دوماً وفي كُلِّ مكانٍ من ضروب حُبنا في الطفولة، من ضروب الحُبِّ هذه التي لم تكن تذهبُ، في البداية، إلّا إلى المخلوقة، أوّلًا إلى المخلوقة - الملاذ، إلى المخلوقة - الغداء التي هي الأمّ، أو المُرْضِعة ...»⁽³⁾.

الحُبُّ البَنَوِيّ، باقتضاب، أوّلُ مبدأ فاعلٍ لإسقاط الصُّور، إنّ قُوّة إسقاط الخيال، القوّة التي لا تُستنفَد، تستولي على الصُّور كُلِّها كي تضعها في المنظور البشري الأكثر نقاءً: منظور الأمومة. سوف تُطعم ضروب حُبٍّ أخرى على أوّلِ قوَى مُجَبّة. لكنّ ضروب الحُبِّ هذه كُلِّها لن تستطيع أبداً أن تُحطّم الأولويّة التاريخية لشعورنا الأوّل. زمنيّة القلب لا تُهدم. وفي ما بعد، كُلّما صار شعور حُبٍّ أو تعاطفٍ استعاريّاً، احتاج إلى أن يستمدّ قوَى من الشعور الأساسي. يعني حُبُّ الصورة، في هذه الشروط، دوماً كشف الحُبِّ؛ حُبُّ الصورة، يعني أن نجد، من دون عِلْم، استعارةً جديدةً لحُبٍّ قديم. وأن نُحبّ الكون اللانهائي، يعني أن نُعطي لا محدوديّة حُبِّ الأمّ معنى مادّياً، معنى موضوعيّاً. أن نُحبّ منظراً متوحّداً حين يُهمِلنا الناسُ جميعاً، يعني تعويض غياب أليم، يعني أن نتذكّر تلك التي لا تُهمَل أبداً ... يُمجّد أن نُحبّ الواقع بِجماعِ نفسنا، يعني أن هذا الواقع هو سلفاً نفس، أن هذا الواقع ذكرى.

II

سنحاول أن نصِلَ هذه الملاحظات العامّة، مُنطلقين من وجهة نظر الخيال المادّي. وسنرى أن هذه المخلوقة التي تُغذيها من حليها، من ماهيّتها الخاصّة، تسمُ بطابعها الذي لا يُمحى صوراً مُتنوّعة،

(3) المصدر نفسه، ص 371.

شديدة البُعد، وخارجية للغاية، وأن هذه الصُّور لا يُمكن أن تكون مُحلَّلة بشكل صحيح من خلال الموضوعات المُعتادة للخيال الصُّوري. وعلى الجُملة، سوف نُبين أن هذه الصُّور المُقومة بإفراط تمتلك مادّة أكثر ممّا تمتلك شكلاً. لكي نقوم بهذا البرهان، سندرُس عن قُرب أكثر قليلاً، الصُّور الأدبية التي تزعم أنّها تُجبر المياة الطبيعية، ماء البحيرات والأنهار، مياه البحار ذاتها، على أن تستقبل المظاهر الحليبية، والاستعارات اللبنيّة. وسوف نُبين أنّ هذه الاستعارات «الخرفاء» تُوضّح حُبّاً لا يُنسى.

مثلاً لاحظنا قبلاً، كُلُّ سائل، قياساً إلى الخيال المادّي، ماء. وهذا مبدأً أساسيّ من مبادئ الخيال المادّي الذي يُجبر على أن يضع واحداً من العناصر البدائية في جذر الصور المادية كافّة. هذه المُلاحظة مُسوغة سلفاً، بصريّاً وحركيّاً. قد يقول فيلسوف: في نظريّ الخيال، كُلُّ ما «يجري» ماء؛ كُلُّ ما يجري يشترك في طبيعة الماء. ونعتُ الماء الجاري يبلغ من القوّة ما يجعله يخلُق دوماً، وفي كُلِّ مكان، موصوفه. أمّا اللون فقليل الأهميّة؛ إذ لا يُعطي إلاّ صفة؛ ولا يُحدّد إلاّ تنوعاً. وأمّا الخيال المادّي فيذهب فوراً إلى النوعيّة المادّيّة.

إذا ما دفعنا الآن بحثنا في اللاشعور أبعد أيضاً، مُتفحّصين المُشكلة من وجهة التحليل النفسي، فسوف يتوجّب علينا القول إنّ كُلُّ ماءٍ حليب. وبتحديد أدقّ، كُلُّ مشروبٍ سعيدٍ حليبٍ أموميّ. لدينا ثَمّةٌ مثالٌ عن شرح الخيال المادّي، بدزجتيّين مُتواليتين في العمق اللاشعوري: أولاً، كُلُّ سائل ماء، ثانياً، كُلُّ ماءٍ حليبٍ. ولحلُّ جذرٍ يتمخّور نازلاً إلى اللاشعور البسيط الواسع للحياة الطفليّة البدائية. وله أيضاً شبكةٌ كاملةٌ من الجذور الحُرُميّة التي تعيش في طبقةٍ أكثر سطحيّة. هذه الطبقة السطحية التي يمتزج فيها الشعور واللاشعور هي التي درسناها بوجهٍ خاصٍّ في مؤلّفاتنا عن الخيال.

لكنَّ الوقتَ حانَ لكي نُظهر أنَّ المنطقة العميقة فاعلة دوماً، وأنَّ الصُّورة الحليب المادّية تدعّم صُور المياه الأكثر شعوريّة. تتكوّن أوّل مراكز الفائدة، من فائدة عضويّة. ومركز فائدة عضويّة هو الذي يُجمّع أوّلاً الصُّور الطارئة. قد نصِل إلى النتيجة نفسها إذا ما تفحصنا كيف تُقوّم اللُغة نفسها بالتدريج. يخضع التركيب اللغوي الأوّل لنوع من نحو الحاجات. آنذاك، يكون الحليب، ضمنَ سيرورة التعبير عن الوقائع السائلة، الموصوف الأوّل، أو بتحديد أدق، أوّل موصوف فَمَوِيّ.

فلنلاحظ، على عَجَل، أنَّ أيّاً من القيم المُرتبطة بالقم ليست مكتوبة. فالقمّ والشفاه هما التربة الصالحة لأوّل هناء إيجابيّ ودقيق، تربة الشهويّة المُتاحة. ورُبّما استحقَّ علّم نفس الشفاه دراسةً مُطوّلة مخصصةً له وحده.

بِمنجى من هذه الشهويّة المُتاحة، سنُلح قليلاً على الناحية التحليلية النفسيّة، وسنُعطي بعض الأمثلة التي تُبرهن على الطابع الأساسيّ لِـ «أُمومة» المياه.

من البديهي أنَّ صورة الحليب الإنسانيّة مُباشرة هي الدّعمة النفسيّة لِشيد الفيدا الذي استشهد به بيير سانتيف: «المياه التي هي أمّهاتنا، الراغبة في الاشتراك بالنذور، تأتي إلينا مُتّبعةً سُبُلها، وتوزّع علينا حليبها⁽⁴⁾». قد نُخطئ حقّاً إذا لم نر سوى صورة فلسفيّة غائمة، حامدة الله على خيرات الطبيعة. فالالتحام أكثر حميميّة

Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* (Paris: E. Nourry, 1934), p. 54, et *Hymnes et prières du Veda*, textes trad. du sanskrit [par] Louis Renou [(Paris: Adrien - Maisonneuve, 1938)], p. 33.

«عندما يطلبُ فارونا الحليب، يُفيضُ الترابُ، والأرضُ، حتى السماء».

بكثير، وعلينا، في ما نرى، أن نُعطي الصورة مُطلقَ كمالٍ واقعيتها. ويُمكننا القول إنَّ الماء، في منظور الخيال المادّي، غذاءٌ كاملٌ مثل الحليب. ويُتابع النشيد الذي نقله سانتيف: «الرحيقُ في المياه، والنباتاتُ العلاجيّةُ في المياه... فيا أيتها المياه، أبلغني الكمالَ كُلَّ علاجٍ يطردُ الأمراض، حتّى يشعُر جسدي بِأثرِكُنَّ، وأستطيع رؤية الشمس طويلاً».

الماء حليبٌ حالماً يكونُ مُغتنىً بِحميّة، وحالماً يكونُ شعورُ عبادةٍ أُموميةٍ المياه مُتقدِّماً وصادقاً. لئن أنعشتِ النعمة الإنشاديّة القلبَ الصادق، فقد أرجعتُ، بانتظامٍ عجيب، الصورة البدائيّة، الصورة الفيدية. بينما يُقدِّم ميشليه مفهومه عن البحر، في كتابٍ بظنِّ ذاته موضوعياً، وعالماً تقريباً، يستعيدُ ببساطة صورةَ بحر الحليب، البحر الحيوي، البحر الغذاء: «هذه المياه المُغذّية مُثقلَةٌ بِكُلِّ أنواع الذرات الدّسمة، المتوافقة مع طبيعة السّمكة اللينة، تفتحُ فمها بِكسلٍ وتمصُّ، مُغذّاةً مثل رُشيمٍ في رجم البحر العادي. هل تعرف ماذا تبتلع؟ بالكاد. الغذاء المِجهريُّ مثل حليبٍ يأتي إليها. وحميّة العالم العظيمة، الجوع، ليست، هنا، إلّا من أجل الأرض، مُحبوسةٌ ومُتجاهلة. ما مِن جُهدٍ حركي، وما مِن بحثٍ عن طعام. على الحياة أن تتموّجَ مِثْل حُلْمٍ»⁽⁵⁾. أليس هذا، بداهةً، حُلْمُ طِفْلٍ مُتخَمٍ، طفلٌ يعومُ في هنائه؟ لا شكَّ في أنّ ميشليه «عقّلن»، بأفضل طريقة، الصورة التي تسحره. فَماء البحر عنده، كما قلنا أعلاه، «مُخاط». فقد سبقَ أن عَمِلَ فيه، وأغنّاهُ فِعْلُ الكائنات الدقيقة الحيوي، التي حملت إليه «عناصر عذبة وخصبّة»⁽⁶⁾. «الكلمة الأخيرة تفتحُ رؤية

Jules Michelet, *La Mer*, p. 109.

(5)

(6) المصدر نفسه، ص 115.

عميقة على حياة البحر. إذ يبدو أغلب أطفاله أجنة في طور الهلامي الذي يمتص، وينتج المادة المخاطية، ويملأ بها المياه، ويمنحها غدوة رجم خصب، حيث لا يني أطفال جدد يسبحون كما في حليب فاتر». كثير من الغدوة، كثير من الفتور يمثل علامات موحية. لا شيء يوحي بها موضوعياً. كل شيء يسوغها ذاتياً. أكبر واقع يتطابق أولاً مع ما نأكل. وماء البحر، في رؤية ميشليه الفلسفية، «ماء حيواني»، الغذاء الأول للكائنات كلها.

وأخيراً، أفضل برهان على أن الصورة «المرضعة» تقود الصور الأخرى كلها، هو أن ميشليه لا يتردد، على الصعيد الكوني، في المضى من الحليب إلى الثدي: «بمداعباته المثابرة، مدوراً الشاطئ [البحر] أعطاه انحناءات محيط الأمومة، وأكد أقول الليونة المرئية لثدي امرأة، وما يجده الطفل غاية في النعمة، وملاذاً، وسكينة»⁽⁷⁾. في عمق أي خليج، وأمام أي لسان بحري مُستدير، كان يمكن لميشليه أن يرى صورة ثدي امرأة لو لم تكن أسرته واستولت عليه أولاً قوة الخيال المادي، وقوة صورة الحليب المادية؟ ليس ثمة من شرح، أمام استعارة جريئة إلى هذا الحد، سوى الشرح المُستند إلى مبدأ الخيال المادي: المادة التي تقود الشكل. فالثدي مُستدير لأنه مليء حليباً.

إذا شغرت البحر، عند ميشليه، حلم يقظة يعيش في منطقة عميقة. البحر أمومي، والماء حليب ثمين؛ فالأرض تحضر في أرحامها غذاء فاتر وأخصب؛ وعلى الشواطئ تنتفخ أنداء سوف تُعطي لكل المخلوقات ذرات دسمة. إنما التفاؤل وفرة.

(7) المصدر نفسه، ص 124.

III

قد يبدو أنَّ تأكيدَ هذا الانتماء المُباشر إلى صورةٍ ماديةٍ يُثير على نحو غير صحيح مُشكلةَ الصُّور والاستعارات. ولِنناقض قولنا، سوف نُلجَّح على أنَّ الرؤيةَ البسيطةَ، والتأملَ الأَوحدَ لِمُشاهد الطبيعة يبدو أنَّهما، هما أيضاً، يفرضان صُوراً مُباشرة. سوف يُعترض مثلاً على أنَّ كثيراً من الشعراء الذين تُلهِمهم رؤيةٌ هادئة، يعبرون لنا عن الجمال اللبنيِّ لِبحيرةٍ ساكنةٍ يُضيئها القمر. تعالوا إذن لنناقش هذه الصورة المألوفة في شعر المياه. فمع أنها، في الظاهر، غير مُناسبة إطلاقاً لأطروحاتنا عن الخيال المادي، ستُبرهن لنا في النهاية على أنَّنا من خلال المادة، لا من خلال الشكل والألوان، نستطيع أن نُفسر الإغراء الذي تُمارسه على الشعراء الأكثر نبأناً.

كيف نُدرك بالفعل واقع هذه الصورة إدراكاً فيزيائياً؟ بعبارة أخرى، ما الشروط الموضوعية التي ترهّن إنتاج هذه الصورة الخاصة؟

لكي تُقدِّم الصورة اللبنيّة نفسها للخيال أمام بحيرةٍ نائمة تحت ضوء القمر، يجب أن ينتشر الضياء القمريّ - يجب ماء ضعيفُ الاضطراب، لكنّ المضطرب طبعاً بما يكفي لكي لا يعكس السطحُ بقساوةِ المنظر الذي تُضيئه الإشعاعات - يجب، باختصار، أن يمرَّ الماء من الشفافيّة إلى نصف الشفافيّة، أن يصير بالتدرّج قاتماً، أن يُلألي. لكنّ هنا كُلُّ ما يستطيع أن يفعل. هل يكفي هذا حقاً لكي نُفكر بِقصعة حليب، في دلوِّ المُزارعة المُزِيد، لكي نُفكر بالحليب «الموضوعي»؟ لا يبدو الأمر هكذا. علينا إذاً إقرارُ أنَّ الصورة لا تملكُ مبدأها، ولا قُوَّتها من جهة المُعطى البصريّ. لذا علينا، بُغية تسويق قناعة الشاعر، بُغية تسويق تردّد الصورة وطبيعتها، أن نُدرج في الصورة مُكوّناتٍ لا «نراها»، مُكوّناتٍ ليست طبيعتها «بالمرئية».

إنَّها تحديداً المُكوّناتُ التي يتمظهر الخيالُ المادي من خلالها. وَحْدَه
عَلِمَ نفسَ الخيالِ المادي يستطيع أن يشرح هذه الصورة في شمولها
وحياتها الواقعيّة. فَلْنُحاولِ إذاً أن نُدرج كافة العناصر التي تُفَعِّل هذه
الصورة.

ما صورةُ الماءِ الحليبي في العُمقِ إذا؟ إنها صورةٌ ليلٍ دافئٍ
ومُبتهجٍ، صورةٌ مادّةٍ صافيةٍ مُغلّفةٍ، صورةٌ تأخذ الهواءَ والماءَ،
السماءَ والأرضَ معاً، وتجمعها، صورةٌ كونيّةٍ، واسعةٌ، فسيحةٌ،
عذبة. إن نَرّاها حقاً، نَعترفُ أنَّ العالمَ ليس هو المُستَحِمْ في صفاءِ
القمرِ الحليبي، بل بالأحرى المُشاهد هو الذي يستَحِمُ في حُبورِ
فيزيائيٍّ وأكيد إلى حدٍّ أنَّه يُذكّرُ بأقدم رَغْدٍ للعيش، وبأعذب الغذاء.
كذلك، لن يكون حليبُ النهر مُتجمّداً. ولن يقول لنا شاعراً أبداً إنَّ
قمرَ الشتاء يسكُبُ نوراً حليبيّاً على المياه. إنَّ فُتورَ الحليب، وعُذوبةَ
النور، وسلامَ النفس ضرورةٌ للصورة. تلکم هي المُكوّنات الماديّة
للصورة. تلکم هي المُكوّناتُ القويّة والبدائيّة. «البياضُ لا يأتي إلّا
لاحقاً». سوف يُستنبط. سوف يتمثّل باعتباره صِفَةً أتى بها موصوفٌ،
صفة بعد الموصوف. وفي نطاقِ الأحلام، نسقُ الكلمات الذي يبغي
أن يكون اللونُ أبيضَ مثل الحليب، نسقُ خادع. يأخذُ الحالِمُ أولاً
الحليب، ولاحقاً ترى فيه عينُه النائمةُ البياضَ أحياناً.

في نطاقِ الأحلام، لن نكون مُشاكسين بِصدَدِ البياض. وَلن
تُكدّرَ إضافةُ شُعاعٍ ذهبيٍّ من القمر إلى النهر، خيالُ الألوان الصُوريِّ
والمُصطنع. وسوف يرى خيالُ السّطحِ الأصفرَ أبيضَ لأنَّ صورةَ
الحليبِ الماديّة أَكثَفُ من أن تُتابع تطوُّرها العذب في عُمقِ القلبِ
البشري، من أن تُنجز تحقيقَ هدوءِ الحالِم، ومن أن تقدّم مادّةً،
ماهيّةً لانتطباعٍ سعيد. الحليبُ أوّلُ المُهدّئات. إذا هدوء الإنسان
يُضمّخُ بالحليبِ المياة المُتأملّة. في «مدائح» يكتب سان - جون
برس:

... والحال أن هذه المياة من حليب

وكل ما ينسكب في ضروب غزلة الصباح الرخوة

لن يكون لأي سبيل مزيد أبداً، مهما بلغ بياضه، مثل هذا الامتياز. إذاً ليس اللون بشيء حقاً عندما يحلّم الخيال المادي بعناصره البدائية.

لا تجد «المُخَيَّلَة» جذورها العميقة والمُرضِعة في «الصُّور»؛ فهي أولاً بحاجة إلى حضور أكثر حميمية، أكثر احتضاناً، أكثر مادية. لأنّ الواقع يُستحضر قبل أن يوصف. والشعر دوماً بداء. إنه، كما يُمكن أن يقول مارتان بوبر (Martin Buber)، من طبيعة أنت أكثر منه من طبيعة هذا. هكذا «القمر»، ضمن إطار الشعر، مادة قبل أن يكون شكلاً، إنه سائل يخترق الحالم. والإنسان، في حاله الشعرية الفطرية الأولى، «لا يفكر في القمر الذي يراه كلّ ليل، حتى الليل الذي يأتي فيه القمر إليه، في أثناء النوم، أو في أثناء اليقظة، يقترب منه، ويسحره بحركاته، أو يُعطيه بمُداعباته لذّة أو عناء. ما يحتفظ به ليس صورة فُرض مُنير متجول، ولا كائناً شيطانياً قد يرتبط به بطريقة ما، بل هو أولاً الصورة القاطرة، «الصورة الانفعالية»، للسائل القمري الذي يعبر الجسد...»⁽⁸⁾.

كيف نجد قولاً أفضل من أن القمر «تأثير» بالمعنى التنجيمي للكلمة، مادة كونية تُصمّخ، في بعض الأوقات، الكون وتمنحه وحدة مادية؟

من جهة أخرى، ينبغي ألا يُفاجئنا الطابع الكوني للذكريات العضوية، بدءاً من لحظة إدراكنا أن الخيال المادي خيال أولي. يتخلّل

Martin Buber, *Je et tu*, traduction de Geneviève Bianquis; [avec une (8) préface de Gaston Bachelard (Paris: F. Aubier, 1938)], p. 40.

الخيال المادي إبداع الأشياء وحياتها مع الأنوار الحيوية، مع وثوقية الإحساس المباشر، أي في أثناء الإصغاء إلى الدروس الكبرى للحسية العضوية لأعضائنا. لقد سبق أن فاجأنا الطابع المباشر لخيال إدغار بُو بصورة مُدهشة. «فجغرافيته»، أي طريقته في الحلم بالأرض، موسومة في الزاوية نفسها. كذلك سوف نُدرِك، ونحن نُعيد للخيال المادي وظيفته الصحيحة، المعنى العميق لاكتشاف «غوردون بيم» في البحار القطبية، البحار التي لا ندري إن كانت الحاجة تدعو للقول إن إدغار بُو لم يزرها أبداً. يَصِفُ إدغار بُو البحر المُفرد بهذه الكلمات: «حرارة الماء كانت آنذاك ملحوظة حقاً، وإذا يتحمّل لونه ظمأً سريعاً، يفقد في الحال، شفافيته ويكتسب درجة دقيقة قاتمة وحليبية». لاحظوا على عجل أن الماء يصير حليبيّاً، وذلك بفقدانه شفافيته، بحسب الملاحظة المُدونة أعلاه. ويُكمل إدغار بُو قائلاً: «قريباً منّا، كان البحر موحّداً بشكل اعتياديّ، وليس من الخشونة بالقدر الذي يضع الزورق في خطر - لكننا غالباً ما أدهشنا أن نرى - على يميننا وعلى يسارنا، على مسافات مُتباينة، هيجانات مُباغتة ومُتسعة...»⁽⁹⁾. كذلك يكتب مُكتشف القطب الجنوبي، بعد ثلاثة أيام: «كانت حرارة الماء مُفرطة (والأمر مُتعلّق مع ذلك بماء قطبي)، وكانت درجة لونه الحليبيّ أوضح من أيّ وقت مضى»⁽¹⁰⁾. لم يعد لنا شأن، كما يتّضح، مع البحر مأخوذاً بمجموعه، بمظهر عام، بل مع ماء مُتناوّل في مادّته، في ماهيته الحارة والبيضاء معاً. بيضاء لأنّها فاترة. وقد لاحظنا حرارتها قبل بياضها.

Edgar Allan Poe, *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*, p. 270. (9)

(10) المصدر نفسه، ص 271.

بديهي أن الذي يلهم القاص، بدلاً من المشهد، إنما هي ذكرى
مُعينة، ذكرى سعيدة، أكثر الذكريات هدوءاً، وأكثرها تسكيناً، ذكرى
الحليب المُغذّي، ذكرى حُضنِ الأم. كُلُّ شيء يُبرهن في الصفحة
التي تنتهي بالتذكير حتى بالإهمال العذب للطفل الشبان، للطفل
النائم على ثدي مُرضعته. «كان الشتاء القطبي يقترب بوضوح، إلا أنه
كان يقترب من دون موكبه المرعب. كنت أحسّ خُمولاً في جسدي
وعقلي، أحسّ بنزوع إلى حلم البقطة...»، واقعية الشتاء القطبي
القاسية مدحورة. فقدّ قام الحليب المُتخيّل بوظيفته. خدّر الجسد
والعقل. والمُكتشف، من الآن وصاعداً، حالٍ يتذكّر.

ليس لصُور مباشرة، جميلة جداً على الأغلب - جميلة جمالاً
داخلياً، جمالاً مادياً - أصول أخرى. مثلاً، ما النهر في نظر بول
كلودل؟ «إنه إسالة ماهية التراب، إنه ثوران الماء السائل المُتجذّر في
أكثر ثنياته سرّية، ثوران الحليب تحت جَذْب المُحيط الذي
يرضع»⁽¹¹⁾. ها هنا أيضاً، مَنْ الذي يقوّد؟ الشكّل أم المادّة؟ أهو
الرسم الجغرافي للنهر بِجِلْمَةِ مَفِيضِهِ أم السائل نفسه، سائل التحليل
النفسي العُضوي، الحليب؟ وبأي وساطة سوف يُشارك القارئ بصورة
الشاعر، إن لم يكن بوساطة تفسير مادّي جوهري، وذلك بتفعيل
مَصَبِّ النهر المُلتصق بالمُحيط الذي يرضع تفعيلاً إنسانياً؟

ها نحن نرى، كرّة أخرى، أن القيم المادّية كافّة، والحركات
البشريّة المُقوّمة كُلّها ترتقي بسهولة إلى المستوى الكوني. وثمة بين
خيال الحليب وخيال المُحيط معابر كثيرة لأن الحليب قيمة خيال
يكتشف في كُلِّ مُناسبة انطلاقاً. كلودل هو الذي يكتب أيضاً:

Paul Claudel, *Connaissance de l'est*, p. 251.

(11)

«والحليب الذي يقول لنا إيساي^(*) إنه فينا مثل فيض البحر⁽¹²⁾. أولم يُفعمنا الحليب، ويغمرنا بسعادة لا حدود لها؟ قد نجد صورة فيضان من حليب حية في مشهد مطر صيفي غزير.

سوف تنوع الصورة المادية نفسها، المُتَشَبِّهة بقلوب الناس، أشكالها المُشْتَقَّة. يُعْطَى ميسترال في ميراي (النشيد الرابع):

«فَلْيَأْتِ الزَّمَنُ حَيْثُ الْبَحْرُ - يُهْدِئُ صَدْرَهُ الْمَزْهُو - وَيَسْتَنْشِقُ
ببطءٍ من كُلِّ حلماته...». هكذا سيكون مشهد بحر حليبي يهدأ
على مهل: سوف تكون الأم ذات الثدي، والقلب مُتَعَدِّدِي الْجَوَانِبِ.

لِكون الماء حليباً، في نظر اللاشعور، غالباً ما يُعَدُّ، على امتداد تاريخ الفكر العلمي، مبدأً «مُغْذِيّاً» في غاية الكمال. لا ننسى أنَّ التغذية، في منظور العقل ما قبل العلمي، وظيفة «تفسيرية» بعيدة عن أن تكون وظيفة يجب تفسيرها. سوف يتحقق، في فترة الانتقال من العقل ما قبل العلمي إلى العقل العلمي، انقلابٌ في تفسير علم الأحياء والتفسير الكيميائي. وسوف نحاول، من جهة العقل العلمي، تفسير علم الأحياء من خلال الكيميائي. بينما كان العقل ما قبل العلمي، الأقرب إلى الفكر اللاواعي، يُفسَّر الكيميائي من خلال علم الأحياء. وهكذا فقد كان «هضم» ماهيات كيميائية في «هاضم»، من وجهة نظر كيميائي، عملية واضحة وضوح الشمس. حيث إنَّ الكيمياء، المضاعفة هكذا بحدوس بيولوجية بسيطة، هي، على نحو ما، طبيعية بصورة مُضَاعَفَة. أيَّ أنَّها ترتقي من دون عناءٍ من الكون الأصغر إلى الكون الأكبر، من الإنسان إلى الكون. والماء الذي

(*) Isaïe: أشعيا من أنبياء العهد القديم، عاش بين القرنين الثامن والسابع قبل المسيح، ويدعى نبي رجاء الخلاص المسيحي.

(12) Paul Claudel, *L'Épée et le miroir* [(Paris: Gallimard, 1939)], p. 37.

يُطْفئ ظمأ الإنسان، يسقي الأرض. أما العقل ماقبل العلمي فيفكر واقعياً بالصُّور التي نَعُدُّها مُجَرَّدَ استعارات. يعتقد حقاً أنَّ الأرض تشرب الماء. الماء، في نظر، في أوج القرن الثامن عشر، مُتصوِّرُ أنَّه يُفقد في «تغذية التراب والهواء». إذاً فهو ينتقل إلى مستوى عُنصرٍ مُرضع. وهذه أعظم قيمةٍ ماديَّةٍ أصليَّة.

IV

كان يُفضَّل أن يُقدَّم تحليلٌ نفسيٌّ كاملٌ للمشروب جدليَّة الكحول والحليب، النار والماء: ديونيسوس مُقابل سيببلا^(*). لعلنا حينذاك نتأكَّد من أنَّ بعض خيارات الحياة الواعية، للحياة المُتَحَضِّرة، تغدو مُستحيلاً بدءاً من اللحظة التي نعيش فيها من جديد تقويمات اللاشعور، بدءاً من لحظة رجوعنا إلى قيمٍ أوَّلِيَّةٍ للخيال المادي. يُخبرنا نوفاليس (Novalis) مثلاً، في هنري دوفتردينجن⁽¹³⁾ (Henri d'Ofterdingen) أنَّ والدَ هنري سيطَّلَب في مسكن «كأساً من النبيذ أو من الحليب». كما لو أنَّ لاشعوراً مُنشطاً يمكن أن يتردد، في قصَّة تتضمَّن قَدراً كبيراً من الأساطير! أيُّ رخاوةٍ حُثَاوِيَّةٍ! في حياة العزلة، مع اللبافة التي تُخفي المُتطلَّبات الأوَّلِيَّة، يُمكن أن «نطلَّب كأس نبيذ أو كأس حليب». لكنَّ في الحلم، في الأساطير الحقيقية، نطلَّب دوماً ما نُريد. إذ نعرف دوماً ما نُريد. نشربُ على الدوام الشيء نفسه. وما يُشربُ في الحلم علامةٌ أكيدةٌ لتعيين الحالم .

(*) في الأسطورة الإغريقية، ديونيسوس هو إله الكرمة والنبيذ. يُعرف أيضاً، خصوصاً عند الرومان، باسم باخوس. أمَّا سيببلا فهي إلهة الخصوبة.

Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, [traduit et annoté par Georges Polti et (13)

Paul Morisse, préface de Henri Albert (Paris: Société du «mercure de France», 1908)], p. 16.

كان يُفضَّل أن يبدأ تحليل نفسي للخيال المادّي أعمق من الدراسة الحالية، بعلم نفس المشروبات والمُصنّيات. فمنذ حوالى خمسين عاماً، سبق أن قال موريس كوفيراث (Maurice Kufferath): «المشروب العاشق (le liebestrank) هو، في الواقع، صورة سِرّ الحياة العظيم، التمثيل اللدّن للحُب، لَتَفْتَحَ الذي لا يُرى، لِصِروَرته القويّة، لانتفاله من الحُلُم إلى الوعي المليء الذي من خلاله يبدو لنا، في النهاية، جوهره المأساوي»⁽¹⁴⁾. ومُقابل نُقاد الأدب الذين كانوا يلومون فاغنر على تدخّل هذا «الطبّ»، كان كوفيراث يعترض، تحديداً، على أن «تأخذ السلطة السحرية لِلْمُصنّي أيّ دورٍ «فيزيائي»، لأنّ دورها نفسيّ خالص»⁽¹⁵⁾. كلمة «نفسِي» هذه، من ناحية أخرى، كلمة عامّة جدّاً. ففي الزمن الذي كان كوفيراث يكتب فيه، لم يكن علم النفس يمتلك ما يمتلكه اليوم من وسائل بحثية كثيرة. ومنطقة النسيان جدّ مَفروقة إلى حدّ أننا لم نكن نتخيّلها قبل خمسين عاماً. إذاً خيال المُصنّيات خليقٌ بتنوّع كبير. ولا نستطيع التفكير في تطويرها عَرَضاً. لأنّ مَهْمَتَنَا في هذا الكتاب، هي التشديد على الموادِ الأساسيّة. فلنُشدّد إذاً على المشروب الأساسي.

حدّسُ المشروب الأساسي، الماء المُرضع مثل الحليب، الماء المُتصوّر عنصراً مُغذياً، العُنصر الذي نهضم بوضوح، يبلغ من القوّة حدّاً أننا نُدرك مع الماء «المُحوّل هكذا إلى أمومة»، إدراكاً أفضل، المفهوم الأساسي للعُنصر. حينئذٍ يظهر العنصرُ السائلُ فَوْحليب، حليب أمّ الأمّهات. في القصائد الخمس الكبرى⁽¹⁶⁾،

Maurice Kufferath, *Tristan et Iseult*, p. 149.

(14)

(15) المصدر نفسه، ص 148.

Paul Claudel, *Cinq grandes odes; [suivies d'un processionnal pour saluer* (16)

le siècle nouveau], p. 48.

يُعنّف بول كلودل، تقريباً، الاستعارات ليمضي بطريقة حماسية،
مباشرة إلى الجوهر.

«ينابئكم ليست قَطُّ بالينابيع. وحتى العنصر!»

«المادة الأولى! أقول إنَّ الأم هي ما يلزمُنِي!»

يقول الشاعر الثَّمِلُ بالجوهر الأول، ما أهميّة لُعبة المياه في
الكُون، ما أهميّة تحويل المياه وتوزيعها:

«لا أرغب في مياهكم المُسَقَّة، التي حصدتها الشمس، المازة
عبر المُصَفِّي والمُقَطَّر، التي تُوزَّعها طاقةُ الجبال قابلة للفساد،
وجارية».

سيأخذ كلودل العنصر السائل الذي لن يجري بعدُ، حاملاً جدل
الكائن إلى صميم المادة. ينبغي أن يُمسك بالعنصر المملوك أخيراً،
المُدلّل، الموقوف، المُندمج فينا. ويخلف هيرقليطيسية الأشكال
البصرية واقعية السائل الجوهريّ القوية، واقعية رخاوة ملبنة، وحرارة
مساوية لنا، والتي تُدْفِننا مع ذلك، واقعية سائل يُشعِّع، لكنّه يترك،
مع هذا، فرح امتلاك شامل. باختصار، امتلاك الماء الواقعيّ، حليب
الأم، الأم غير القابلة للتغيّر، الأم.

V

ليس هذا التثمين المادّي الجاعل من الماء حليباً لا ينفد،
حليب الطبيعة - الأم، التثمين الأوحد الذي يسم الماء بِسْمَةِ أُنثوية
عميقة. ففي حياة كُلِّ إنسان، أو على الأقل، في الحياة التي يحلُم
بها كُلُّ إنسان، تظهر المرأة الثانية: العاشقة أو الزوجة. المرأة الثانية
سَتُسَقَطُ أيضاً على الطبيعة. وإلى جانب الأم - المنظر، سوف نأخذ
المرأة - المنظر مكاناً. لا شك في أنَّ الطبيعتين المُسَقَطَتَيْن سوف

تتمكّنان من التداخل، أو من التلاؤم. لكنّ ثمة أحوالاً حيث يُمكن أن نُميّزهما. سنُعطي حالاً يظهرُ فيها إسقاط الطبيعة - المرأة بوضوح شديد. وسيحمل إلينا حلمٌ من أحلام يقظة نوفاليس، بالفعل، أسباباً جديدة لتوكيد النزعة المادية الأنثوية للماء.

بعد أن بلّل نوفاليس يديه من حوضٍ صادفه في الحلم، ورطب شفّتيه «استولت عليه رغبة في الاستحمام لا تُقاوم». لم تدعه إليه أيّ رؤية، بل المادّة ذاتها التي لمَسها بيديه وشفّتيه هي التي تدعوه. تدعوه بمادّية، وبموجب مُشاركةٍ سحريةٍ على ما يبدو.

يتعرّى الحالمُ وينزل في الحوض. حينئذٍ فقط تأتي الصُور، تخرج من المادّة، تُولد، كما من رُشيم، من واقعٍ جسّيٍّ بدائيٍّ، من نشوةٍ، لا تعرفُ بعدُ أن تُسقط: «من كلّ جانبٍ كانت تنبثق الصُور المجهولة التي تتأسس، بالتساوي، الواحدة في الأخرى، لكي تغدو كائناتٍ مرثيةٍ، وتُحيط (بالحالم)، حيث كانت كلّ موجةٍ من العُنصر اللذيذ تلتصق به التصاقاً حميماً كالتصاق صَدْرٍ ناعم. كان يبدو أنّ مجموعةً من الفَتَيَاتِ الجميلات دُبُنَ، للحظةٍ، في هذا الماء، وغدوّن أجساداً مُلتصقةً بالشاب»⁽¹⁷⁾.

إنّها صفحةٌ رائعةٌ لِخيالٍ مادّيٍّ مُجسّدٍ بِعمقٍ، حيث يظهر الماء بِحجمه، وكُتلتِه، وليس بعدُ في مُجرّدٍ سِحْرِ انعكاساته، مثل الفتاة الذائبة، مثل «جوهريّة فتاةٍ سائل» (eine Auflösung reizender Mädchen).

سوف تولّد الأشكال الأنثوية من ماهية الماء نفسها، بِمَسِّ صَدْر الرَجُل، على ما يبدو عندما تتحدّد شهوة الرجل، لكنّ الماهية الشَّبَقَة موجودة قبل أشكال الشَّبَق.

Novalis, *Henri d'Ofterdingen*, p. 9.

(17)

قد نُسيء معرفة واحدٍ من الخصائص المُتفرّدة لِخيالِ نوفاليس، إذا غَزَوْنَا إِلَيْهِ، مُتسرِّعين، عُقْدَةُ البَجْعَةِ. لذا يُفَضَّلُ امتلاك البرهان على أَنَّ الصُّورَ البدائيةَ هِيَ الصُّورَ المرئيةَ، والحالُ أَنَّ الرُّؤى لا تبدو فاعلة. .. إذ لا تلبثُ الفتيات الفاتنات أن يَذُبْنَ من جديد في العُنصر، والحالُ «المُنتشي بالاكْتفاء» لا يُكْمِلُ رحلته من دون أن يعيشَ أيَّ مُغامرةٍ مع الفتيات الوهميات.

لا توجد كائنات الحُلْم عند نوفاليس إذاً إلّا عندما نلمسُها، والماء لا يغدو امرأةً إلّا على الصُّدر، ولا يُعطي صُوراً بعيدة. هذا الطابع الفيزيائي بالغ الغرابة لِبعض الأحلام النوفاليسية يبدو لنا أَنَّهُ يستحقُّ اسماً. فبدلاً من القول إنَّ نوفاليس عرَّاف يرى اللامرئي، يُفَضَّلُ أن نقول عن طيبِ خاطرٍ إِنَّهُ لُمَّاسٌ يلمس ما لا يلمس، ما لا يُمسّ، أي اللاواقعي. يمضي إلى ما هو أعمق من جميع الحالمين. حيث إنَّ حُلْمه حُلْمٌ داخل الحُلْم، ليس باتجاه الأثير، بل باتجاه العمق. بنامٍ حتّى في نومه، يعيش نوماً في النوم. فَمَنْ يا تُرى لم يشته، إنَّ لم يعيش، هذا النوم الثاني، في قَبو كنيسةٍ أكثر تخفياً؟ آنذاك تقترب كائنات الحُلْم مِنّا أكثر، تأتي تُلَامِسُنّا، تعيش في جسَدنا مثل نارٍ صمّاء.

تقود خيالِ نوفاليس، كما سبق أن أشرنا في كتابنا التحليل النفسي للنار، هذه الحرورية، أي الرغبة في مادة حارة، عذبة، فاترة، مُحْتَضِنة، حامية، تقوده الحاجة إلى مادة تُحيط بِمجامع الكائن، وتخرقه بِحميمية. إِنَّهُ خيالٌ يتطوّر في العمق. إذ تخرجُ الأشياء من المادة مثل أشكالٍ من بُخار، لِكَيْتَها مليئة، ككائنات سريعة الزوال، لكننا استطعنا أن نلمسها، وأن نوصِلَ إليها قليلاً من حرارة الحياة الحميمة العميقة. يحمل حُلْم نوفاليس كُلَّهُ علامةً هذا العمق. الحُلْم الذي يجد فيه نوفاليس هذا الماء العجيب، الماء الذي

يضع أجزاء من فتاة شابة في كُلِّ مكان، والماء الذي يُعطي أجزاء فتاة شابة بالتقسيم ليس حلماً واسع الأفق، فسيح الرؤية. دائماً توجد البحيرة العجيبة في مغارة، في باطن الأرض، البحيرة التي تحتفظ بحرارتها، حرارتها العذبة. والصُّور البصرية التي سوف تولد من ماء، المُقوِّمة بعمق شديد، لن يكون لها أيُّ قوام؛ إذ سوف تنصهر واحدها في الأخرى. مُحفَظَةٌ بهذا بِسْمَةِ أصلها المائية والحرورية. المادة وحدها هي التي سوف تدوم. كُلُّ شيء، في منظور خيال كهذا، يضع ضمن إطار الصورة الشكلية، ولا شيء يضع ضمن إطار الصورة المادية. والأشباح المولودة حقاً من المادة لا تحتاج إلى الذهاب أبعد من ذلك. لقد كان الماء مُلتصِقاً بالحالم «التصاق صدر ناعم». ولن يطلب الحالم منه أكثر من هذا... فهو، في الواقع، يستمتع بالامتلاك المادي. وكيف لا يُمكن أن يشعر بازدياد حقيقي للأشكال؟ فالأشكال سلفاً ألبسة، والعُرَى المرسومُ بِعناية فائقة، باردٌ، مُغلَقٌ، ومحبوسٌ في خطوطه. وبالنتيجة، الخيال، في نظر الحالم «المُسَخَّن»، «خيال مادي» صرف. بالمادة يحلم، ويحتاج إلى حرارتها. وما نفعُ الرؤى العابرة، في سِرِّ الليل، في عُزلة مغارة مُظلمة، حينما تُمسك الواقع بجوهره، وثقله، وحياته المادية!

صُوِّرَ ماديةً كهذه، عذبةً وحارةً، فاترة ورطبة، تشفينا. فهي تنتمي إلى ذلك الطَّبِّ المُتَخَيَّل، الطَّبِّ الصحيح حلمياً أيّما صحّة، الذي يبلغ الحلم به من القوّة حدّاً أنّه يؤثّر تأثيراً كبيراً في حياتنا اللاشعورية. لقد شَهِدنا في الصّحة، خلال قرون، توازناً بين «الرَّطْبِ الجذري» و«الحرارة الطبيعية». هكذا يُعبّر مؤلّف عجوز، هو ليسيوس (توفي عام 1623): «مبدأ الحياة هذان يتلفان شيئاً فشيئاً. فمع تضاؤل هذا الرَّطْبِ الجذري، تتضاءل الحرارة أيضاً، وما إن يتلف أحدهما، حتّى ينطفئ الثاني كما ينطفئ مصباح». الماء والحرارة هما مِلَكيتانا الحيويّتان. يجب أن نعرف كيف نفتصد فيهما.

يجب أن نذكر أن أحد العنصرين يُعدّل الآخر. ويبدو أن أحلام نوفاليس ومناماته كلّها، بحثت إلى ما لا نهاية عن اتحاد رطب جذري وحرارة مُنتشرة. وهكذا بمُستطاعنا أن نشرح التوازن الحُلُمي الجميل في مؤلّف نوفاليس. فقد عرّف نوفاليس حلماً مُعافى، حلماً كان ينامُ بعمق.

تمضي أحلام نوفاليس إلى عمق يجعلها تبدو استثنائية. ومع هذا، لو بحثنا قليلاً، لو بحثنا تحت «الصور الشكلية»، لرُبما تمكنا من أن نجد رُسْمها الأولي في بعض الاستعارات. سنعرّف، في سطر لآرنست رينان مثلاً، إلى أثر استيهام نوفاليسي. وبالفعل، يشرح رينان في كتابه دراسات في التاريخ الديني⁽¹⁸⁾ (*Etudes d'histoire religieuse*)، النعت المُعطى لنهر «العداري الجميلات» قائلاً بهدوء: إنّ هذه المياه «كانت تذوب مُتحوّلة إلى بنات جميلات». فُلُتْقَلَب الصُّور، ولُنُعد تقلبيها من الجهات كافة، ولن نجد فيها «أي ملمح شكلي». ولا يُمكن أن يُسوِّغها أي رُسم. ويُمكننا أن نتحدّى عالم نفس خيال الأشكال: ولن نستطيع أن يشرح هذه الصورة. إذ لا يُمكن أن يشرحها إلا الخيال المادّي. لأنّ المياه تتلقّى البياض والشفافية من خلال مادة داخلية. هذه المادة تتكوّن من «الفتاة الذائبة». أي أن الماء تملك المادة النسائية الذائبة. إذا أردتم ماء صافياً، ذُوبوا فيه فتّيات عذراوات، وإذا أردتم بحار الجُرر السوداء (ميلا نيزيا)، ذُوبوا فيها زنجيات.

قد نجد في بعض طُقوس تغطيس العذارى معالم هذا المُركّب المادّي. يذكر سانتيف⁽¹⁹⁾ أن على الشاطئ الذهبي، في مالي -

Ernest Renan. *Etudes d'histoire religieuse*, p. 32.

(18)

Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies* (19)

françaises, p. 205.

لامبير «في فترات الجفاف الطويل، كانت تدخل تسع فتيات في حوض نبع كروآن (Cruanne) ويُفرغته تماماً للحصول على المطر». ويُضيف سانتيف: «يتراقط طقسُ التغطيس هنا مع تطهير حوض النبع من خلال كائنات طاهرة... فالفتيات عذراوات...». إنهن يُجبرن الماء على التطهر من خلال «إجبار واقعي»، من خلال مشاركة مادية. في الهاسفيروس⁽²⁰⁾ (Ahasvérus) لإدغار كيني، يُمكن أن نستعيد أيضاً انطباعاً يداني صورةً بصرية، لكن مادتها قريبة من المادة النوفاليسية «كم من مرّة، وأنا أسبح في خليج معزول، اعتصرتُ الموجة على صدري بانفعال! وعلى عُنقي، كانتِ الموجة تتدلى شعناء، والزبد يُقبل شفّتي. وكانت تنبّجس من حولي ومضاتٌ مُعطرة». يتّضح لنا أنّ «الشكل الأنثوي لم يولد بعد، لكنه سيولد توّاً، لأنّ «المادة الأنثوية» حاضرة هنا كلياً. وموجة «نعتصرها» على الصدر بحُب مُتقد إلى هذه الدرجة ليست بعيدة عن أن تكون ثدياً نابضاً.

إن لم تتأثر بحياة صور كهذه، إن لم نتلقها مباشرة، في مظهرها المادي الخالص، فذلك لأنّ الخيال المادي لم يلاق من علماء النفس الاهتمام الذي يستحق. فتربيتنا الأدبية مُقتصرة كُلها على تثقيف الخيال الصوري، الخيال الواضح. ومن جهة أخرى، لما كانت الأحلام مدروسة غالباً أكثر، وفي تطوّر أشكالها فقط، لم يُتأكّد من أنّ لها، على نحو خاص، حياةً مُتخلّقة من «المادة»، حياة مُتجدّدة بعمق في العناصر المادية. وخصوصاً أنّنا، مع تعاقب الأشكال، لا نملك شيئاً ممّا يلزم لقياس «آلية» التحوّل. لذا نستطيع، كحدّ أقصى، أن نصف هذا التحوّل من الخارج باعتبارها حركيّة خالصة. هذه الحركية لا يُمكن

Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 3.

(20)

أن تُعجَب، من الداخل، بالقوى، والاندفاعات، والمطامح. وليس بمقدورنا أن نفهم آليّة الحُكم إذا لم نفصلها عن آليّة العناصر المادية التي يؤثر فيها الحُلم. لأننا نتناولُ حركيّة أشكال الحُلم من منظور غير صحيح حين ننسى آليّته الداخلية. وفي العمق، الأشكال مُتحرّكة لأنّ اللاشعور لا يحتفل بها. ذلك أنّ ما «يقيّد» اللاشعور، وما يفرض عليه قانوناً آلياً، في مملكة الصُّور، إنّما هي الحياة في عمق عُصْر ما ذي. أمّا حُلم نوفاليس فهو حُلم مُتشكّل في أثناء تأمل ماءٍ يغمر ويخترق الحالم بماء يحمل هباءً دافئاً مُصمّتاً، هباءً بحجمه وكثافته معاً. ليس هذا افتتاناً بالصُّور، بل بالماهيات. لهذا السبب يُمكننا أن نستخدم الحُلم النوفاليسي باعتباره مُخدراً عجبياً. إذ إنّهُ تقريباً مادةً نفسيّة تمنح الهدوء لكلّ نفس مُتعبة. فإذا أردنا أن ننأمل كما يجب صفحة نوفاليس التي ذكرناها، فسوف نعرف بأنّها تحمل إضاءةً جديدة لفهم نقطة مهمّة في علم نفس الحُلم.

VI

ثمّة أيضاً، في حُلم نوفاليس، طابع لم يُشر إليه إلّا لتماماً. لكنّ هذا الطابع فاعل بشكل طبيعي، وعلينا أن نُعطيه كامل معناه حتى يكون لدينا «علم نفس مائي» مُتكامل. ينتمي حُلم نوفاليس فعلياً إلى الفئات الوفيرة «لأحلام المُهدّدة». والانطباع الأوّل للحالم، عندما يلجُ الماء العجيب، هو انطباع «الارتياح وسط الغيوم، في حُمرّة المساء». وسوف يعتدّد، بعد حين، «أنّه مُمدّد على مَرَج لَدُن». إذا ما المادة الحقيقية التي تحمل الحالم؟ ليست السحابة، ولا المَرَج اللدُن، بل هي الماء. السحابة والمَرَج تعابير، بينما الماء انطباع. والماء، في حُلم نوفاليس، في مركز التجربة؟ ولا يني يهدد الحالم حين يستريح على حافة النهر. ها هنا مثالٌ عن الفعل الدائم للعنصر المادي الحلمي.

الماء وحده، من بين العناصر الأربعة، هو الذي يُهدّد. إنّه العُنْصُرُ المُهدِّد. وهذا ملمحٌ آخر من ملامح طابعه الأنثوي؛ إذ يُهدّد مِثْلَ أُمّ. والشعور لا يصوغ مبدأه عن قانون أرخميدس، بل يعيشه. فالْمُسْتَحِمْ الذي لا يبحث عن شيءٍ في مناماته، الذي لا يفقُّ صَارِخاً: «أوريكا»، مثل المُحَلِّلِ النفسي الذي تُدهِّشه أدنى الاكتشافات، المُسْتَحِمْ، الذي يستعيد الليل «بيئته»، يُحِبُّ ويعرف الحِقَّةَ المُستحوَزة في المياه؛ فيتمتع بها مباشرةً من حيث هي معرفةً حَالِمة، معرفةً تفتحُ اللانهاية، كما سوف نرى بعد قليل.

القاربُ المُعْطَلُ يمنح المِلْدَاتِ نفسها، ويثير أحلامَ اليقظة ذاتها. يمنح، كما يقول لامارتين من دون تردّد: «واحدًا من أكثر ضروب الشبق الطبيعيّة لُغْزِيَّة»⁽²¹⁾. بِسَهْوَةٍ قد تُبرهن لنا مراجعُ أدبيّةٍ لا تُعدُّ أنّ القارب الساجِر، القارب الرومانسي، هو، في بعض نواحيه، مهْدُ أعيد الاستثارة به. فالى أيّ ذكرى تُعيدوننا، خلال ساعاتٍ طويلةٍ من الطمأنينة والهدوء، خلال ساعاتٍ طويلة، ونحن راقِدون في عمق المركب المعزول، نتأمل السماء؟ الصُّورُ كُلُّها غائبة، والسماء فارغة، لكنّ الحركة هنا، حيّة، غيرُ مُعَوَّقة، مُنْتَظِمَةٌ الإيقاع - إنَّها تقريباً الحركة الثابتة، الصامتة كُلِّياً. فالماء يحملنا. والماء يُهدِّدنا. والماء يُنمِّنا. ويُعيدُ إلينا أَمْنًا.

أمّا «الخيال المادّي»، في ما يتّصل بموضوع عام، وموضَّح قليلاً من الناحية الشكلية، فيضغ، كالحلم المُهدِّد، علامته المُميّزة في مكانٍ آخر. فإنّ يكون المرء مُهدِّداً على صفحة المياه يعني، في نظرِ حَالِمٍ، فرصة حلمٍ يقظةٍ مُتميّز، حلم يقظة يتعمّق وهو يغدو

Alphonse de Lamartine, *Les Confidences*, p. 51.

(21)

مُطْرَدًا. وقد لاحظ ميشليه هذا بشكل غير مباشر: «لم يُعد ثُغَّة من مكان، ولا زمان؛ لا نُقطة مُؤشِّرة يستطيع الانتباه الرجوع إليها؛ ولم يُعد هناك انتباه أصلاً. عميقٌ هو حلم البقطة، وهو من عميق إلى أعمق... إنه مُحيطٌ من الأحلام على مُحيط المياه الساكن»⁽²²⁾. يُريد ميشليه، من خلال هذه الصورة، أن يرسم جذبَ عادة تبسُّط الانتباه. ويُمكننا أن نقليب المنظور الاستعاري، لأن الحياة المُهدَّدة فوق الماء تبسُّط الانتباه حقاً. سوف نُذكر حينذاك أنَّ حلم البقطة في القارب ليس هو نفسه سوى حلم يقظة في كرسي هزاز. حلم البقطة هذا في القارب يُحدِّد عادةً حالةً خاصَّة، وحلم يقظة هو حقاً عادةً. على سبيل المثال، لا بُدَّ أن ننزع مُكوِّناً مهمًّا من شعر لامارتين إذا برنا منه عادة الحلم فوق المياه. إذ إنَّ لحلم البقطة هذا، في بعض الأحيان، حميميَّة غريبة في عمقها. وعليه، لا يتردَّد بلزك في أن يقول: «ترجُّحات قارب شبيقة تُحاكي بغموض الأفكار التي تطفو على سطح النَّفس»⁽²³⁾. يا لها من صورة جميلة للفكرة المُبسَّطة السعيدة!

هكذا تتكاثر أحلام البقطة، والأحلام المُهدَّدة، تكاثر جُملة الأحلام، وأحلام البقطة المُرتبطة بعنصر مادي، بقوةً طبيعية. سوف تأتي بعدها أحلامٌ أخرى تُكوِّل هذا الانطباع بعذوبة مُدهشة. سوف تمنح السعادة مذاق اللانهاية. فُقرب الماء، وفوق الماء، نتعلَّم السباحة على الغيوم، السباحة في السماء. يكتب بلزك أيضاً في الصفحة نفسها: «كان النهر مثل ممَرٍ نظير عليه». فالماء يدعونا إلى السفر الخيالي. ولامارتين أيضاً يُعبِّر عن هذه الاستمرارية المادية للماء

Jules Michelet, *Le Prêtre, la femme et la famille*, p. 222.

(22)

Honoré de Balzac, *Le Lys dans la vallée* [(Paris: Calmann-Lévy, [s. d.]), (23)

p. 221.

والسماء، «فحين شردت عيناه على اتساع المياه المُنير الذي كان يمتزج باتساع السماء المُنير»، لم يعد يعرف أين تبدأ السماء، وأين تنتهي البحيرة: «كان يبدو لي أنني أسبح، أنا ذاتي، في الأثير الخالص، وأتلاشى في المحيط الكوني. لكنَّ الفرخ الداخلي الذي أسبح فيه، كان غير مُتناهٍ، مُتألفاً، شاسِعاً، أكثر ألف مرَّة من الوَسَط الذي كنتُ هكذا لا أتميِّز عنه»⁽²⁴⁾.

علنا لا ننسى شيئاً بُغية إعطاء المقياس النفسي لنصوص مُشابهة. فالإنسان «منقول» لأنَّه «محمول». ينطلق نحو السماء؛ إذ «يُخفِّفه» حقاً حلْم يقظته الهائى. بعد أن نتلقَى مزيَّة صورةٍ مادِّية مُفعَّلة بِقُوَّة، بعد أن نتخيَّل مع مادَّة الكائن وحياته، تنتعش الصُّور كُلُّها. هكذا يمضي نوفاليس من «الحلْم المُهدِّد»، إلى «الحلْم المحمول». الليل، في نظر نوفاليس^(*)، هو ذاته، مادَّة تحمِلُنَا، مُحيطٌ يُهدِّد حياتنا: «الليلُ يحمِلُك بِأُمومة»⁽²⁵⁾.

Alphonse de Lamartine, *Raphaël*, XV.

(24)

(*) نوفاليس كان الاسم المستعار للفيلسوف الألماني جورج فون هردنبرغ (Von

Herdenberg) (1801 - 1772).

Novalis, *Les Hymnes à la nuit*, trad. [(Paris: Stock, [s. d.]), p. 81.

(25)

الفصل (الساوس) الطهر والتطهر أخلاق الماء

كلُّ ما يرغبه القلبُ يُمكن
دوماً أن يُخزَل إلى صورة الماء
بول كلودل، مقامات ومقالات⁽¹⁾.

I

لا ننوي بطبيعة الحال أن نُعالِج مشكلة الطهر والتطهر بكامل اتساعها. ثمة مشكلة تتأتى في الوقت الراهن من فلسفة القيم الدينية. فالطهر أحد المقولات الأساسية للتقويم. حتّى لئُمكننا ترميز القيم كلّها من خلال الطهر. وسوف نجد تلخيصاً جَدَّ مُكثِّفٍ لهذه المُشكلة الكبيرة في كتاب روجيه كايوا (Roger Caillois)، الإنسان والمُقَدَّس (L'Homme et le sacré). إنّما هدُفنا هنا أكثر اقتضاباً. فإذا نتخلَّص من كلّ ما يتعلّق بالطهر الشعائري، من دون أن نبسُط بحثنا على الطقوس الشكلية، نريد على نحو أكثر خصوصية أن نُبيّن أنّ «الخيال المادّي» يجد في الماء المادّة النقيّة بامتياز، المادّة النقيّة ببساطة. إذا الماء يُقدّم

Paul Claudel, *Positions et propositions* [(Paris: Gallimand, 1934)], vol. 2, (1)
p. 235.

نفسه رمزاً طبيعياً للنقاوة؛ فيُعطي معاني دقيقة لعلم نفس تطهير مُطنّب. علم النفس هذا المُرتبط بِنماذج مادية هو ما تُريد دراسته إجمالاً.

لا شك في أنّ الموضوعات الاجتماعية، مثلما بيّن علماء الاجتماع بإفاضة، هي أصل مقولات التقويم الكبرى - بعبارة أخرى، التقويم الحقيقي ذو جوهر اجتماعي؛ فهو مُكوّن من قِيم تُريد أن يُتبادل بها، ولها سِمَة معروفة ومُعَيّنة لِكُلِّ أعضاء المجموعة. لكننا نعتقد أن من الواجب أن تؤخّذ في الحُساب أيضاً أحلام يقظة غير مُعلنة، أحلام يقظة حالم يهزّب من المُجتمع، ويدّعي أنه يتخّذ العالم رقيقاً وحيداً. أكيد أن هذه العزلة ليست كاملة. فالحالم المعزول يحتفظ خاصّة بقيم حلّمية مُرتبطة باللغة؛ يحتفظ بالشعر الخاص بلغة أصله. فالكلمات التي يلصقها بالأشياء تُشعرُن الأشياء، وتقومها روحياً باتّجاه لا يُمكن أن يتملّص بشكل كامل من التقاليد. والشاعر الأكثر تجديداً، وهو يستغل حلم البقطة الأكثر تحرراً من العادات الاجتماعية، يحمل في قصائده رُشيمات تأتي من العمق الاجتماعي للغة. غير أن الأشكال والكلمات ليست الشعر كلّه. ومن أجل تنسيقها، تبقى بعض العناصر المادية مُلحّة. ومهمتنا المُحدّدة في هذا الكتاب برهان على أن بعض الموادّ تحمل إلينا قُوّتها الحلّمية، وهي نوع من الصلابة الشعرية التي تمنح القصائد الحقيقية وحدة. إذ تُنظم الأشياء أفكارنا، تُنظم العناصر الأصلية أحلامنا. فالعناصر الأصلية تستقبل أحلامنا، وتحفظها، وتُمجّدها. ولا يُمكن أن يوضع «مثال الطهر» في مكان أيّاً كان، وفي مادة أيّاً كانت. ومهما بلغت قوّة شعائر التطهير، فمن الطبيعي أن تتوجّه إلى مادة تستطيع أن تُرمّزها. والماء الصافي إغراء مُستمرّ لرمزية طهر سهلة. وكلّ إنسان يجد هذه الصورة الطبيعية من دون

دليل، ودون اصطلاح اجتماعي. إذاً على فيزياء الخيال أن تأخذ في الحسبان هذا الاكتشاف الطبيعي والمباشر. كما عليها أن تتفحص بنهاية إسناد «القيمة» هذا إلى تجربة مادية تتكشف هكذا أنها أكثر أهمية من تجربة عادية.

ثمّة في نظرنا إذاً، في ما يتّصل بالمُشكلة المُحدّدة والمُقْتَضِية التي نعالجها في هذا الكتاب، واجبٌ منهجي يُجبرنا على أن ندع جانباً الخصائص الاجتماعية لفكرة الطُّهر. سوف نكون بالتالي شديدي الحَيطة، هنا أيضاً، هنا بخاصّة، في استخدام مُعطيات علم الأسطورة. لن نستخدم هذه المُعطيات إلّا عندما نشعر بأنّها فاعلة بِقوّة في عمَل الشُّعراء أو في أحلام اليقظة المعزولة. هكذا سوف نُعيدُ كُلَّ شيءٍ إلى علم النفس الرّاهن. وإذا تتكلّس الأشكال والمفهُومات بِسرعة، يظلُّ الخيال المادّي قوّة فاعلة فعلياً. فهو وحده الذي يستطيع أن يُعيش باستمرار الصُّور التقليدية؛ وهو الذي يُعيد الأشكال، إلى الحياة دوماً وذلك بتحويلها. والشَّكل لا يُمكن أن يتحوّل من تلقاء ذاته. ثُمَّ إنَّ تحوّل الشكل مُناقِضٌ لِكِيانه. وإذا ما صادفنا تحوُّلاً، يُمكن أن نكون مُتأكّدين من أنَّ الخيال المادّي يعمل تحت تأثير الأشكال. حيث تنقل الثقافة إلينا أشكالاً - وغالباً جداً كلمات. ولو عرفنا أن نستعيد، رغماً عن الثقافة، قليلاً من حلْم اليقظة الطبيعي، قليلاً من حلْم اليقظة أمام الطبيعة، لأدركنا أنَّ الرمزية قوّة مادية. وقد يُعيد حلْم يقظتنا الشخصي تشكيل الرموز الوراثةية بشكل طبيعي؛ لأنَّ الرموز الوراثةية رموز طبيعية. ومرةً أخرى، يجب إدراك أنَّ الحلْم قوّة من قوَى الطبيعة. بِحُكم أنّه ستكون لنا فرصة تكرار قوله، لا يُمكن أن نعرف الطُّهر من دون أن نحلْم به. ولا يُمكن أن نحلْم به بِقوّة من دون أن نرى منه العلامة، والدليل، والماهية في الطبيعة.

II

لئن كُنَّا مُقْتَصِدِينَ أَيْمًا اقْتِصَادِ بِاسْتِخْدَامِ الْوُثَائِقِ الْأَسْطُورِيَّةِ،
فِيَجِبُ أَنْ نَرْفُضَ أَيَّ رَجُوعٍ إِلَى الْمَعَارِفِ الْعَقْلَانِيَّةِ. إِذْ لَا يُمَكِّنُ أَنْ
نَدْرُسَ عِلْمَ نَفْسِ الْخِيَالِ، بَأَنْ نَسْتَبْدِ إِلَى مِبَادِي الْعَقْلِ اسْتِنَادًا إِلَى
ضَرُورَةٍ أَوَّلِيَّةٍ. هَذِهِ الْحَقِيقَةُ النَّفْسِيَّةُ الْمَحْجُوبَةُ غَالِبًا، سَتُظْهِرُ لَنَا
بُوضُوحٍ شَدِيدٍ عَلَى الْمُسْكَلَةِ الَّتِي نُعَالِجُهَا فِي هَذِهِ الْفَصْلِ.

فِي مَنْظُورِ ذَهْنٍ حَدِيثٍ، الْفَرْقُ بَيْنَ مَاءٍ نَقِيٍّ، وَمَاءٍ نُجِسٍ مُعْثَلُنٍ
كُلِّيًّا. إِنَّ الْكِيمِيَّانِيَّيْنَ وَأَطِبَّاءَ الصِّحَّةِ مَرُّوا مِنْ هُنَا: فَلَا فِتْنَةَ مُعْلَقَةٍ فَوْقَ
صُنْبُورٍ تَدُلُّ عَلَى أَنَّ الْمَاءَ صَالِحٌ لِلشُّرْبِ. كُلُّ شَيْءٍ قَبِيلٌ، وَكُلُّ خَيْرَةٍ
أُزِيلَتْ. وَبَيْنَمَا يَتَأَمَّلُ ذَهْنٌ عَقْلَانِيٌّ - ذُو مَعَارِفٍ نَفْسِيَّةٍ ضَنْبِلَةٍ، بِحُكْمِ
أَنَّ الثَّقَافَةَ التَّقْلِيدِيَّةَ تَخْتَرَعُ مِنْهَا كَثِيرًا - نَصًّا قَدِيمًا، يَحْمِلُ آنَذَاكَ، مِثْلَ
نُورٍ مُتَكَرِّرٍ، مَعْرِفَتَهُ الدَّقِيقَةَ عَنْ مُعْطِيَاتِ النَّصِّ. لَا شَكَّ فِي أَنَّهُ يَتَأَكَّدُ
مِنْ أَنَّ الْمَعَارِفَ عَنْ نَقَاوَةِ الْمِيَاهِ كَانَتْ قَدِيمًا قَاصِرَةً. لَكِنَّهُ يَعْتَقِدُ أَنَّ
هَذِهِ الْمَعَارِفَ تَتَطَابَقُ طَبْعًا مَعَ تَجَارِبِ مَتَمَيِّزَةٍ، فِي غَايَةِ الْوُضُوحِ. فِي
هَذِهِ الشَّرُوطِ، غَالِبًا مَا تَكُونُ قَرَاءَاتُ النُّصُوصِ الْقَدِيمَةِ «دُرُوسًا عَالِيَةً
الْمَهَارَةِ». وَغَالِبًا مَا يُحْيِي الْقَارِئُ الْحَدِيثُ قُدَمَاءَ «الْمَعَارِفِ الطَّبِيعِيَّةِ».
وَيَنْسِي أَنَّ الْمَعَارِفَ الَّتِي نَعْتَقِدُ أَنَّهَا «مُبَاشِرَةٌ» مُشْمُولَةٌ بِنِظَامٍ قَدْ يَكُونُ
بَالِغِ الْإِفْتِعَالِ؛ يَنْسِي أَيْضًا أَنَّ «الْمَعَارِفَ الطَّبِيعِيَّةَ» مُتَضَمِّنَةٌ فِي أَحْلَامِ
بِقِظَةٍ «فِطْرِيَّةٍ». «أَحْلَامُ الْبِقِظَةِ» هَذِهِ هِيَ الَّتِي يَجِبُ أَنْ يَعْتَرَّ عَلَيْهَا
عَالِمُ نَفْسِ الْخِيَالِ. أَحْلَامُ الْبِقِظَةِ هَذِهِ هِيَ الَّتِي رُبَّمَا يَجِبُ عَلَيْنَا أَنْ
نُعِيدَ تَكْوِينَهَا عِنْدَمَا نُفَسِّرُ نَصًّا مِنْ حَضَارَةٍ مُنْدَثَّرَةٍ. رُبَّمَا يَنْبَغِي أَلَّا
نُوزِّنَ الْحَقَائِقَ فَقَطْ، بَلْ أَنْ يُحَدَّدَ وَزْنُ الْأَحْلَامِ أَيْضًا. لِأَنَّ كُلَّ شَيْءٍ
فِي النِّظَامِ الْأَدَبِيِّ مُحْلُومٌ بِهِ قَبْلَ أَنْ يُرَى، وَإِنْ كَانَ هَذَا أَبْطَ ضُرُوبٍ
الْوَصْفِ.

فَلْنَقْرَأْ هَذَا النَّصَّ الَّذِي كَتَبَهُ هَزِيوْدُ مِنْذُ ثَمَانِمِئَةِ عَامٍ قَبْلَ الْمِيلَادِ:

«لا تبولوا أبداً في مصبات الأنهار التي تصب في البحر، ولا في منابعها: لا تفعلوا هذا»⁽²⁾. حتى إن هزيود يُضيف: «ولا تقضوا منها حاجاتكم الأخرى: فليس هذا أقل شؤماً». لشرح هذه التعليمات، سوف يجد علماء النفس الذين يؤكدون الطابع المباشر للرؤية النفعية، على الفور، أسباباً: سوف يتخيلون هزيود مهتماً بدروس الصحة العامة الأصلية. كما لو كان ثمة «صحة عامة طبيعية» عند الإنسان! هل ثمة أيضاً صحة عامة مُطلقة؟ هناك طرق كثيرة ليكون المرء بصحة جيدة!

في الحقيقة، شروح التحليل النفسي وحدها تتمكن من أن ترى بوضوح الممنوعات التي أعلنها هزيود. وليس البرهان بعيد عنها. فالنص الذي استشهدنا به تَوَّأ يوجد في الصفحة نفسها حيث هذا المحظور الجديد: «لا تبولوا واقفين اتجاه الشمس». إذ ليس لهذا التعليم أي دلالة نفعية، لأن الممارسة التي يحظرها لا تُخاطر بتكدير نقاوة النور.

منذ الآن، الشرح الذي يصلح لفقرة يصلح لأخرى. فالاحتجاج الرجولي ضد الشمس، ضد رمز الأب معروف يقيناً عند علماء النفس. والمحظور الذي يضع الشمس في ملاذ من الإهانة، يحمي النهر أيضاً. إن قاعدة أخلاقية بدائية جديدة تُدافع هنا عن جلال الشمس الأبوي، وعن أمومة المياه.

عُد هذا المحظور ضرورياً - ويظل، في الوقت الحاضر ضرورياً - بسبب اندفاع لاشعوري. وفعلاً، الماء النقي الرقاق، قياساً إلى اللاشعور، تذكير بأشكال التلوث. كم من ينابيع ملوثة في أريافنا!

Hésiode, *Les Travaux et les jours*, [texte grec avec une introduction, des (2) notes et une traduction française par Pierre Waltz (Bruxelles: H. Lamertin, 1909)]. p. 127.

لا يتعلّق الأمرُ دوماً بِسوءٍ مُتعمّد يتلذّذ سلفاً بِخيبة أمل المُتَنَزِّه. «الجريمة» تهدف إلى ما هو أكبر من الخطأ بِحقّ البشر. إذ إنّ لها، في بعض خصائصها، نعمةً التّدينيس. إنّها إهانة للطبيعة - الأمّ.

هكذا، تكثُر، في الأساطير، العقوبات التي تُطبّقها قُوى الطبيعة المَشَخَّصة على العابرين الأفظاظ. ها هي، مثلاً، أسطورة من مُقاطعة النورماندي السُفلى ينقلها سيبيلو (Sébillot): «توافقت جَنِيَّتَانِ كانتا قد باعَتَا شخصاً سَيِّحَ الخُلُقِ لَوْتُ يَنْبوعَهُنَّ: «أُخْتَاهُ، ماذا تتمنّين لهذا الذي لَوْتُ ماءً؟ - أن يُتَمَتَّعَ ولا يستطيع أن يلفظ كلمةً واحدة وأنت، ما أُمْنِيَّتُكَ يا أُخْتِي؟ ألا يستطيع أن يمشي خطوةً واحدة قبل أن يُطلقَ طَلقةً مدفع احتراماً لك»⁽³⁾.

فقدت قصصُ كهذه أثرها في اللاشعور، كما فقدت قوتها الحُلُمِيَّة. ولم تُعدْ تُتَنَاقَلْ إلا مع ابتسامة ناتجة من جاذبيّتها. لم تُعدْ قادرةً إذاً على الدفاع عن يَنابيعنا. ولُنَلاَحِظَ من جهةٍ أُخرى أنّ التعليمات الصحيّة العامة التي تتطوّر في جوٍّ من العقلائيّة لا تستطيع أن نَحِلَّ محلَّ الحكايات. ولِلْكَفَاحِ ضِدَّ اندفاع لاشعوري، قد تَلَزَمَ «حكاية» فاعلة، «خُرافة» رُبَّما تنسج على مِنوالِ الاندفاعات الحُلُمِيَّة.

هذه الاندفاعات الحُلُمِيَّة تؤثرُ فينا، خيراً، وشرّاً؛ إذ نتعاطفُ بغموضٍ مع مُشكلة طُهيرِ الماءِ ودَنَسِهِ، الصعبة. فَمَنْ لا يَشْعُرُ، مثلاً، بِاشمئزاز خاصٍّ، غير منطقي، ولا شعوري، ومُبَاشِرٍ من النهر الوَسِخِ؟ من هذا النهر الكبير الذي تُوسِّخه القاذورات والمصانع؟ هذا الجمال الطبيعي العظيم الذي يُكَدِّرُهُ البشر يُثير الضغينة. لقد عزَفَ هويسمان (Huysmans) على وتر هذا الاشمئزاز، على هذه الضغينة، لكي يرفع نعمة بعض مراحل اللُّعْنِ، لكي يجعل بعض لوحاته

Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 201.

(3)

شيطانيّاً. عَرَضَ مثلاً الموقف اليائس لنهر البييفر^(*) الحديث، للبييفر الذي وسَّخَتْهُ المدينة: «هذا النهر بثياب رثّة»، «هذا النهر الغريب، مُتَنَفِّسٌ كُلُّ الأَوْضَارِ (جمع وضر أي قَذارة) هذا، هذه البؤرة بلونها الأزرق، ولون الرُّصاص المنصهر، تغلي هُنا وهُنَاكَ بِدَوَامَاتٍ مُخَضَّرَةٍ، مُبَقَّعة بِفَنَائِلٍ عَكِرة، تُقْرِقِرُ عَلَى السَّكْرِ، وتختفي، مُتَنَجِّبةً فِي حُفْرَةٍ بِجِدَارٍ. فِي بعض الأماكن، يبدو الماء مفلوجاً تَأْكُلُهُ الجُدَامُ، يَأْسُنُ، وَيُحَرِّكُ تَتَابُعَهُ الجَارِي، وَيَسْتَأْنِفُ مَسِيرَهُ الذي تُبْطِئُهُ الأَوْحَالُ»⁽⁴⁾. «ليس نهر البييفر إلا مزبلة تتحرّك». فلنُلاحِظْ لِلْمُنَاسَبَةِ قابلية الماء لِتَقَبُّلِ الاستعاراتِ العضوية.

ثُمَّ صفحاتٌ كثيرةٌ قد تُقدِّمُ أيضاً الدليل، من خلال العبثي، «للقيمة اللاشعورية» المُرتبطة بِماءٍ نَقِيٍّ. فعلى المخاطر التي يتعرَّضُ لَهَا ماءٌ نَقِيٌّ، ماءٌ شَفَافٌ، يُمكننا أَنْ نَقِيسَ الحِمِيَّةَ التي نستقبلُ بِهَا، السَاقِيَّةَ والنَهْرَ، بطراوتها وفُتُوَّتَها، وكُلَّ هذا المخزون الطبيعي من الشفافية. ونشعرُ أَنَّ استعارات الشفافية والطراوة تحتفظ بِحَيَاةٍ مضمونة بدءاً من لحظة ارتباطها بِوَقَائِعِ مُقَوِّمة بِطريقةٍ جَدِّ مُباشرة.

III

طبعاً، لا تزال التجربة الطبيعية والملموسة تحتفظ بِعَوَامِلٍ أَكْثَرَ شهوية، أَقْرَبَ إِلَى حُلْمٍ مَادِّيٍّ مِنْهَا إِلَى مُعْطِيَّاتِ الرُّؤية، مِنْ مُعْطِيَّاتِ

(*) La Bièvre : نهر في المنطقة الباريسية، ينبع من منطقة سن سير ليكول، ويعبر باريس من جهة الجنوب الغربي مارّاً في الغوبلان (حيث كانت مصانع السُّجَاد التي يَصِفُ هويسمان تلويثها للنهر) ويصبُّ في نهر السين من جهة الأوسْتِيرْلِيْز. ومجرأه مُغَطَّى الآن، وثُمَّ مشروع لِكُشْفِهِ قَرِيباً.

Joris-Karl Huysmans, *Croquis parisiens; A vau l'eau: un dilemme* (Paris: (4)

P. V. Stock, 1905), p. 85.

نأمل بسيط اشتغلت عليها بلاغة هويسمان تَوْأ. بُغِيَّةٌ أَنْ نُحَسِّنَ فَهْمَ
 قِيَمَةِ مَاءٍ نَقِيٍّ، يَجِبُ أَنْ نَنْفِضَ، بِكُلِّ ظَمْنٍ غَيْرِ الْمُطْفَأِ، بَعْدَ مَسِيرِ
 صَيْفِيٍّ، ضِدَّ فَسِيلَةِ الْعِنَبِ الَّتِي تُعْطِنُ أُسْلَهَا فِي الْيَنْبُوعِ الْعَائِلِي، ضِدَّ
 جَمِيعِ الْمُدْتَسِّنِينَ - أَمْثَالِ أَنْيَلَا^(*) الْيَنْبَاعِ - الَّذِينَ يَجِدُونَ فَرْحاً سَادِيّاً
 بِتَحْرِيكِ حَمَاةِ السَّاقِيَةِ بَعْدَ أَنْ يَشْرَبُوا مِنْهَا. وَالْأَفْضَلُ مِنْ أَيِّ شَيْءٍ
 آخَرَ، الْمُزَارِعُ الَّذِي يَعْرِفُ قِيَمَةَ الْمَاءِ النَّقِيِّ لِأَنَّهُ يَعْلَمُ أَنَّهَا نَقَاوَةٌ
 مُهْدَدَةٌ، وَلَئِنَّهُ يَعْرِفُ أَنْ يَشْرَبَ الْمَاءَ النَّقِيَّ وَالطَّرِيقَ فِي الْوَقْتِ
 الْمُنَاسِبِ، فِي اللَّحْظَاتِ النَّادِرَةِ حَيْثُ يَكُونُ لِعَدِيمِ الطَّعْمِ نَكْهَةٌ،
 حَيْثُ يَشْتَهِي الْكَائِنُ بِأَكْمَلِهِ الْمَاءَ النَّقِيَّ.

بِالتَعَارُضِ مَعَ هَذِهِ اللَّذَّةِ الْبَسِيطَةِ، لَكُنْهَا الشَّامِلَةُ، سَوْفَ نَتِمَكَّنُ
 مِنْ مُمَارَسَةِ عِلْمِ نَفْسِ اسْتِعَارَاتِ الْمَاءِ الْمُرِّ وَالْمَالِحِ، الْمَاءِ الرَّدِيِّ،
 الْاسْتِعَارَاتِ الْمُدهِشَةِ فِي تَنَوُّعِهَا وَتَعَدُّدِهَا. هَذِهِ الْاسْتِعَارَاتُ تَتَوَحَّدُ فِي
 اشْتِمَازٍ يَحْجُبُ كَثِيراً مِنَ الْفَوَارِقِ الدَّقِيقَةِ. إِنَّ رُجُوعاً بَسِيطاً إِلَى
 الْفِكْرِ مَاقِبِلَ الْعِلْمِيِّ يُفْهِمُنَا «التَّعْقِيدَ الْجَوْهَرِيَّ» لِتَدْنِيسِ أُسَيْثُ عَقْلِنَتُهُ.
 فَلْنُلَاحِظْ قَبْلَ أَنْ الْأَمْرَ لَيْسَ نَفْسُهُ عَلَى الصَّعِيدِ الْعِلْمِيِّ الرَّاهِنِ: إِنَّ
 تَحْلِيلَ كِيمِيَائِيّاً رَاهِناً يُعَيِّنُ مَاءً رَدِيئاً، مَاءً غَيْرَ صَالِحٍ لِلشُّرْبِ بِصِفَةِ
 دَقِيقَةٍ. وَإِذَا كَشَفَ التَّحْلِيلُ شَائِباً، فَسَوْفَ يُعْرَفُ أَنْ يُقَالَ إِنَّ الْمَاءَ
 يَحْوِي سَلَفَاتِ الْكَالْسِيُومِ، أَوْ كِلْسِي، أَوْ عَصَوِيٍّ. وَإِذَا تَرَكَمْتَ
 الثَّوَابِ، تُقَدِّمُ الصِّفَاتُ أَيْضاً كَأَنَّهَا «مُتَجَاوِرَةٌ» بِبَسَاطَةٍ؛ تَظَلُّ
 مَعزُولَةً؛ لِأَنَّهَا وَجِذَتْ خِلَالَ تَجَارِبِ مُتَفَصِّلَةٍ. وَعَلَى الْعَكْسِ، الذِّهْنُ
 مَاقِبِلَ الْعِلْمِيِّ - مِثْلُ اللَّاشَعُورِ - «يُجْمَعُ» الصِّفَاتُ. وَهَكَذَا، بَعْدَ أَنْ

(*) نَسْأَلُ إِلَى Attila مَلِكِ قِبَاتِلِ الْهَانِ (Huns) دَاتِ الْأَصُولِ الشَّرْقِيَّةِ الْمُخْتَلَفِ حَوْلَهَا،
 غَزَا إِيْطَالِيَا بِجَيْشٍ خَزَبَهَا وَنَهَبَهَا عَامَ 452. فَصَارَ أَنْيَلَا رَمَماً لِلتَّدْنِيسِ؛ إِذْ يُقَالُ إِنَّ الْعَشَبَ لَا
 يَنْبُتُ فِي مَكَانِ مَرُورِ حَصَاتِهِ.

يتفحص مؤلف كتاب في القرن الثامن عشر ماءً رديئاً، يُسقط تقويمه - اشمئزاه - على ست صفات: يُسمّى الماء، في وقت واحد، «مرّاً، ومُتَشَبِعاً بِمِلح البارود، ومالِحاً، وكبريتياً، وزَفْتياً، ومُقَرَّزاً». ما هذه الصفات إن لم تكن شتائم؟ إنَّها تُطابِق تحليلاً نفسياً للاشمئزاز أكثر ممَّا تُطابِق تحليلاً نفسياً لِمادَّة. وهي تُمثِّل جُملة تكشيرات شارب ماء. ولا تُمثِّل - مثلما يعتقد مؤرِّخو العلوم بسهولة فائقة - جُملة معارف تجريبية. ولن ندرك جيداً معنى البحث ما قبل العِلْمي إلاَّ عندما نكون قد مارسنا عِلْم نفس الباحث.

يَتَضَح لنا أنَّ التدنيس، في نظر اللاشعور، مُتعدّد دوماً، فائض دوماً، ضرُّه مُتعدّد الجوانب. سوف ندرك، منذ الآن، أنَّ الماء الدَّنِس قد يُتَّهم بِكُلِّ الشرور. إذا كان، في منظورِ الذهن الواعي، مقبُولاً بوصفه مُجرَّد رمزٍ لِلشَّرِّ، فهو موضوعُ ترميزٍ فاعلٍ، داخليٍّ تماماً، ومادِّي كُليّاً. أمَّا الماء الدَّنِس، في اللاشعور، فوعاءٌ لِلشَّرِّ، وعاء مفتوحٌ لِلشرور كُلِّها؛ إنَّه ماهيةُ الشرِّ.

سوف نتَمكَّن هكذا من تحميل الماء الرديء جُملةً لا نهائية من ضُروب الأذى. وسوف نتَمكَّن من «جعلها شريعةً»، أي سوف نتَمكَّن بِوساطتها من أن نضع الشرَّ في شكل فاعل. وبهذا نستجيبُ لِضروراتِ الخيال المادِّي الذي يَحْتَاجُ إلى الماهية لِكَي يُدركَ الحدث. في ماءٍ مجعولٍ هكذا شَرِّيراً، تكفي علامةٌ واحدة: ما هو رديءٌ في أحدِ مظاهره، في واحدةٍ من خصائصه، يصير رديئاً في مجموعِه. فالشرُّ يمضي من النوعية إلى الماهية.

ندركُ إذاً أنَّ أدنى دَنَسٍ يُجرِّد الماء النقيَّ من قيمته. يجعله فُرْصةً أدنى؛ يتلقَى طبعياً فكرةً شريعة. يتَضَح لنا أنَّ الحكمة الأخلاقية لِلطُّهر المُطلق، التي حطَّمها إلى الأبد فِكْرُ مُنحرفٍ، يرمِّزُها بِشكلٍ كامل ماءً فقدَ قليلاً من شفافيته وطراوته.

سوف نتمكّن، ونحن نتفحص بعين يقظة، بعين مفتونة، تدنيس الماء، ونحن نُسائل الماء كما نُسائل وعياً، أن تأمل قراءة طالع إنسان، إذ إن بعض خطوات عِرافة الماء ترجع إلى هذه السُحب التي تطفو على الماء حيث نسكب بياض بيضة⁽⁵⁾، أو مواداً سائلة تُعطي سلاسل مُتشابكة، شديدة الغرابة.

ثمّة حالمون في الماء العكبر. يفتنهم ماء الخنادق الأسود، الماء العاج بالفقاعات، الماء الذي يُظهر أوردّة في تكوينه، الذي يكشف كما من تلقاء نفسه دوامة من وُخل. آنذاك، يبدو أن الماء هو الذي يحلم، ويتغطى بنباتات كابوس. هذه النباتات الحلمية سبق أن استنبطها حلم اليقظة في أثناء تأمل نباتات الماء. فالثروة المائية، عند بعض النفوس، ولعٌ حقيقي بالمجلوب، إغراء بالحلم بمكان آخر، بعيداً عن أزهار الشمس، بعيداً عن الحياة الشفافة. كثيرة هي الأحلام غير النقية التي تُزهر في الماء، التي تمتد ثقيلة على الماء مثل يد النيلوفر الراحية. كثيرة هي الأحلام غير النقية حيث يُحسّ النائم بأنّ تيارات سوداء موجلة، أنهار جحيم بأمواع ثقيلة، مُحملة بالشرّ تجري داخله وحوله. وحركة السواد هذه تُحرّك قلوبنا. وعينا النائمة تلاحق بلا نهاية، سواداً على سواد، صيرورة الاسوداد هذه.

يلزم، من جهة أخرى، أن تكون ثنائية الماء النقي، والماء غير النقي ثنائية متوازنة. فالميزان الأخلاقي يرجح، بلا مُنازع، إلى جانب النقاوة، إلى جانب الخير. فالماء موصول بالخير. لقد صُدِم سييليو، الذي نبش فولكلور مياه هائل، بعدد ينباع الملعونة الضئيل: «يندر أن يرتبط الشيطان بالينابيع، وقليل جداً منها يحمل اسمه، بينما

Jacques Auguste Simon C. Collin de Plancy, *Dictionnaire infernal*, art. (5)

oomance

يُسَمَّى عددٌ كبيرٌ منها باسمِ قَدِيسٍ، وكثيرٌ منها يحمل اسمَ جِنَّةٍ⁽⁶⁾.

IV

كذلك ينبغي ألا نُعطي بتسرُّع بعضَ موضوعاتِ التطهير بالماء أساساً عقلياً. تطهُّرنا لا يعني نظافتنا ببساطةٍ وجلاء. ولا شيء يسمح بالحديث عن الحاجة إلى النظافة باعتبارها حاجةً بدائيةً، التي قد يعترف بها الإنسان في حكمته الفطرية. ثمة علماء اجتماع جدُّ يقظين يستسلمون للأخذ بذلك. وهكذا، بعد أن ذكَّر إدوار تايلور (Edward Tylor) بأنَّ الزُّولو (Zoulous) في أفريقيا الجنوبية يتوضَّؤون مرَّاتٍ عدَّةً للتطهُّر بعد مشاركتهم في جنازات، يُضيف: «يجب ملاحظة أنَّ هذه الممارسات انتهت باكتساب دلالَةٍ مُتميِّزة قليلاً عن الدلالة التي تتضمنها النظافة البسيطة»⁽⁷⁾. لكنَّ كان يجب، لتوكيد أنَّ ممارساتٍ «انتهت باكتساب دلالَةٍ» مُختلفة عن المعنى الأصلي، الإتيانُ بوثائق عن هذا المعنى الأصلي. والحالُ أنَّ لا شيء، على الأغلب، يسمحُ بأن نُحيط، في علم الآثار، بتقاليد هذا المعنى الأصلي الذي يُعيد إلى الاستخدام ممارساتٍ نافعة، ومعقولة، وسليمة. وتاييلور نفسه يعطينا، بالتحديد، دليلاً على تطهُّر بالماء لا علاقة له البتَّةً بهاجس النظافة: «الكُفار»^(*)، الذين يغتسلون ليتطهَّروا من اتِّساخ مُصطلح عليه، لا يغتسلون أبداً في الحياة العاديَّة. ربَّما نتَمكَّن إذاً من إعلانِ هذه المُفارقة: الكافر لا يغسل جسمه إلاَّ عندما تَنسخ روحه. ونعتقد

Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 186.

(6)

Edward Burnett Tylor, *La Civilisation primitive*, trad., vol. 2, pp. 556- 557.

(*) Les Cafres : أصل الكلمة عربي= كافر. لذا استخدمنا الأصل. وهي تُطلق، كما أطلقها الجغرافيون العرب في القرنين السابع والثامن، على سُكَّان جزء من أفريقيا الجنوبية.

بسهولة بالغه أَنَّ الشعوب الموشوشة في أمر التطهر بالماء، تشغلها النظافة الصحيّة. كذلك يُدَوّن تايلور هذه الملاحظة: «المؤمن الفارسي يدفع بعيداً مبدأ (التطهر) حتّى إنّه، من أجل إزالة صنوف الاتساخ كلّها، يذهب إلى حدّ غسل عينيه حين تُوسخهما نظرة إنسانٍ كافر؛ فيحمل معه دوماً وعاء مليئاً بالماء، مُزوّداً بِعُنُقٍ طويل، يسمح له بالوضوء؛ ومع ذلك، فالبلد يُهجّر نتيجة عدم مُراعاة أبسط قوانين الصّحة العامّة، ويُمكن أن نرى المؤمن على طرفِ بركةٍ صغيرة، حيث يغوص عددٌ كبير من الناس قبله، غالباً ما يُجبر على أن يُزيل بيده الزبد عن سطح الماء، قبل أن يغوص فيه، حتّى يتأكد من الطهر الذي يوصي به القانون»⁽⁸⁾. هذه المرّة، الماء النقيّ مُقوّم على حدّ أن لا شيء، في ما يبدو، يستطيع أن يُفسده. إنّه ماهية الخير.

روهد، هو أيضاً، لا يُجيد الدفاع عن نفسه ضدّ بعض عمليّات العقلنة. إذ يُضيف، مُذكراً بالمبدأ الذي يوصي بأن يؤخّر للتطهير ماء النيايح المُتفجّرة، والأنهار: «كانت تبدو قوّة استجلاب الشرّ وحمله، مستمرة في الماء المُستقى من هذا التّيار. وفي حال اتّساخ خطير على نحو خاصّ، كان من الضروري التطهر من نيايح عدّة حيّة»⁽⁹⁾. «يلزم أربعون ينبوعاً للتطهر من الجريمة» (سويداس). لا يُشدّد روهد بوضوح كافٍ على أنّ الماء الجاري، الماء المُتفجّر هو بدائيّاً «ماء حيّ». هذه الحياة، التي تظلّ مُرتبطة بماهيّتها، التي تحدّد التطهر. والقيمة العقلانيّة - حقيقة أنّ التّيار يحمل الأقدار - قد تُهزّم بسهولة لا نستطيع معها أن نُعيّرها أيّ تقدير. فهي ناتجة من العقلنة. وفي الواقع أنّ كلّ طهرٍ مادّي. كما يجب أن يُرى كلّ تطهرٍ على أنّه فعلٌ مادّيّ.

(8) المصدر نفسه، ص 562.

Erwin Rohde, *Psyché: [Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité]*, trad., appendice 4, p. 605.

فَعَلِمَ نَفْسِ التَّطَهُّرِ يَتَأْتَى مِنَ الْخِيَالِ الْمَادِّي وَلَيْسَ مِنْ تَجَرِبَةٍ خَارِجِيَّةٍ.

إِذَنْ نَطْلُبُ مِنَ الْمَاءِ النَّقْيِ بِطَرِيقَةٍ بَدَائِيَّةٍ، طَهْرًا فَاعِلًا وَمَادِيًا فِي آنٍ مَعًا. إِذْ نُشَارِكُ، مِنْ خِلَالِ التَّطَهُّرِ، فِي قُوَّةِ خَصْبَةٍ، مُجَدَّدَةٍ، مُتَعَدِّدَةِ التَّكَافُؤِ. وَأَفْضَلُ بُرْهَانٍ عَلَى هَذِهِ الْفُدْرَةِ الْحَمِيمَةِ، هُوَ أَنَّهَا تَنْتَمِي إِلَى كُلِّ قَطْرَةٍ مِنَ السَّائِلِ. كَثِيرَةٌ هِيَ النُّصُوصُ الَّتِي يَظْهَرُ التَّطَهُّرُ فِيهَا بِاعْتِبَارِهِ مُجَرَّدَ نَضْحٍ بِمَاءٍ مُقَدَّسٍ. فِي كِتَابِهِ السَّحَرِ الْأَشُورِيِّ⁽¹⁰⁾ (*Magie assyrienne*)، يُشَدِّدُ فُوسِي (Fossey) عَلَى حَقِيقَةِ أَنَّ، فِي التَّطَهُّرِ بِالْمَاءِ «الْمَسْأَلَةُ لَيْسَتْ إِطْلَاقًا مَسْأَلَةً تَغْطِيسٍ، بَلْ إِنَّهَا، اعْتِيَادِيَّةٌ، مَسْأَلَةُ عَمَلِيَّاتٍ نَضْحٍ، إِمَّا بَسِيطَةٍ، وَإِمَّا مُكَرَّرَةٍ سَبْعَ مَرَّاتٍ، أَوْ سَبْعَ مَرَّاتٍ مُضَاعَفَةٍ»⁽¹¹⁾. فِي الْإِنْيَادَةِ، «تَحْمِيلُ كُورِينِيهِ ثَلَاثَ مَرَّاتٍ حَوْلَ مُرَافِقِيهَا، غُصْنُ زَيْتُونٍ مُشْرَبًا بِمَاءٍ نَقْيٍ، تَرْشُهُمْ بِرِذَاذٍ خَفِيفٍ، تُطَهِّرُهُمْ»⁽¹²⁾.

يَبْدُو أَنَّ الْغَسْلَ، مِنْ جَوَانِبِ كَثِيرَةٍ، هُوَ الِاسْتِعَارَةُ، التَّرْجُمَةُ الْوَاضِحَةُ، وَأَنَّ النَضْحَ هُوَ الْعَمَلِيَّةُ الْوَاقِعِيَّةُ، أَيُّ الْعَمَلِيَّةِ الَّتِي تَحْمِلُ وَاقِعِيَّةَ الْعَمَلِيَّةِ. إِذَا النَضْحُ مُحْلُومٌ بِهِ عَلَى أَنَّهُ الْعَمَلِيَّةُ الْأُولَى. فَهُوَ الَّذِي يَحْمِلُ الْحَدَّ الْأَقْصَى مِنَ الْوَاقِعِ النَّفْسِيِّ. فِي الْمَزْمُورِ، تَبْدُو فِكْرَةُ النَضْحِ أَنَّهَا تَسْبِقُ تَمَامًا بِاعْتِبَارِهِ وَاقِعًا، اسْتِعَارَةُ الْغَسْلِ: «سَوْفَ تَسْقُونَنِي بِالزُّوْفَاءِ، وَسَوْفَ أَنْطَهَّرَ». وَزُوفَاءُ الْعِبْرَانِيِّينَ كَانَتْ أَصْغَرَ الْأَزْهَارِ الَّتِي عَرَفُوهَا، وَ يَقُولُ لَنَا بِيَشُورَلَّ (Bescherelle)، مِنَ الْمُحْتَمَلِ أَنَّهَا كَانَتْ نَبْتَةً تُسْتَحْدَمُ رَشَاشَةً. إِذَا بَعْضُ الْقَطْرَاتِ مِنَ الْمَاءِ تَمْنَحُ الطَّهْرَ. وَيُغْنِي الرِّسُولُ لَاحِقًا: «سَوْفَ تَغْسِلُونِي، وَسَأَعْدُو أَكْثَرَ

Charles Fossey, *Magie assyrienne*, pp. 70-73. (10)

Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et* : استشهد به (11)
dans les colonies françaises (Paris: E. Nourry, 1934), p. 53.

Enéide, vol. VI, pp. 228-231. (12)

بباضاً من الثلج». فليكون الماء قوةً حميمة، يستطيع أن يُطهر الكائن الحميم، ويستطيع أن يمنح النفس الأئمة من جديد بياض الثلج. إن المنصوح فيزيائياً مغسول أخلاقياً.

من جهةٍ أخرى، ليس هناك حدثٌ استثنائيٌّ، بل بالأحرى مثالٌ على قانونٍ أساسيٍّ «للخيال المادي»: في نظير الخيال المادي، تستطيع الماهية الموقومة أن تؤثر، حتى يُقدَّر ضئيل، في عدد كبير من ماهياتٍ أخرى. إنه قانون حلم يقظة القدرة نفسه: أن نميك من خلال جسم صغير، في راحة اليد، وسيلة هيمنة كونية. إنه، في الشكل الملموس، المثل الأعلى نفسه لمعرفة الكلمة - المفتاح، الكلمة الصغيرة، الذي يسمح باكتشاف أكثر الأسرار خفاءً.

بممكننا، بصدد الموضوع الجدلي لطهر الماء، ودنسه، أن نرى هذا القانون الأساسي للخيال المادي يؤثر في الاتجاهين، ما يعني ضماناً لطابع المادة «الفاعل» بكمالٍ بالغ: تكفي قطرة ماءٍ نقي لتطهير محيط؛ وتكفي قطرة ماءٍ دنس لتلويث كونٍ بأكمله. كل شيء يعتمد على المعنى الأخلاقي الذي يختاره الخيال المادي: إذا حلم بالشر، سيرعف توليد الدنس، سيرعف كيف يفتح رُسيم الدنس الشيطاني؛ وإذا حلم بالخير، سيمتلك الثقة بقطرة الماهية النقية، سيرعف كيف يجعل الطهر الخيز يُشع منها. إن فعل الماهية محلوم به باعتباره سيرورة مادية مَرُومة في حميمة الماهية. إنها، في العمق، سيرورة شخص. آنذاك يمكن أن يغير هذا الفعل الظروف كلها، ويتخطى العقبات كافة، ويثر الحواجز قاطبة. الماء الشرير لَمَاح، بينما الماء النقي «حاذق». في المعنيين كليهما، غدا الماء إرادة. كل المزايا المألوفة، كل القيم المُصطنعة تنتقل إلى مرتبة الخصائص الدنيا. الداخل هو الذي يتولى القيادة. إنما يُشع الفعل المادي من نقطة مركزية، من إرادة مُكثفة.

سوف نُحيطُ، ونحن نتأمل فعلَ النقيِّ والدَّنسِ، بِتحوُّلِ الخيالِ المادِّي إلى خيالٍ حركيٍّ. إذ لا نعود نتصوّر الماءَ النقيَّ والماءَ الدَّنسَ على أنَّهما ماهيَّتان وحسب، بل بوصفهما قُوَّتَيْنِ أيضاً. المادَّةُ النقيَّةُ مثلاً «تُشعُّ» بالمعنى الفيزيائي للكلمة، تُشعُّ نقاوةً؛ وعلى العكس، هي قابلةٌ لامتناسٍ بعضٍ إشعاعِها. حينذاك، يُمكن أن تُفيدَ في «تكدسِ النقاوة».

لنستعرِ مثلاً من مُحادثات كوْنْت غاباليس لِقَسَّ فيلار. لا شكَّ في أنَّ لهذه المحادثات نغمةً هزليَّةً؛ لكنَّ ثَمَّةَ صفحاتٍ تأخذ نغمةً جادَّةً؛ إنَّها بالتحديد تلك التي يغدو فيها الخيال المادِّي خيالاً حركيًّا. آنذاك نرى، من بين تخيُّلات ضئيلة كثيرة، عديمة القيمة الحُلُميَّة، تعليلاً يتدخَّل كي يُقوِّمِ النقاوةَ بطريقةٍ غريبة.

كيفَ يستحضِر كوْنْت غاباليس الأرواح التي تتسكَّع في الكون؟ ليس بوسيلة العبارات الغاباليسية، بل بوساطة عمليَّات كيميائية مُحدَّدة جيِّداً. إذ يكفي، في ظنِّه، «تطهير» العنصر المُطابق للأرواح. بِمُساعدة مَرايا مُقعَّرة، سوف تُكثَّف نَارُ الإشعاعاتِ الشمسيَّة في كُرَّة رُجاجيَّة. سوف يتشكَّل «مسحوقٌ شمسيٌّ»، يغدو، وقد تحرَّر، من تلقاء ذاتِه، من خليطِ العناصر الأخرى... جديراً بِجَلالٍ للدِّفاعِ عن النار التي هي فينا، ولِتجعلنا نصيرُ، من خلالِ طريقةٍ في القَوْل، من طبيعةٍ ناريَّة. مُذاك، يصير ساكنو فلَكِ النارِ أَقلَّ مِنّا؛ وإذ نُفتنُ برؤيةِ تناغمنا المُتبادِل يتجدَّد؛ وباقترابنا منهم، فهم يَكُونون لنا كامل الصداقة التي يَكُونونها لأشباههم...»⁽¹³⁾. ما دامت نار الشمس قد بُعِثَت، لا

Le Comte de Gabalis, dans: *Voyages imaginaires, songes, visions, et* (13) *romans cabalistiques; ornés de figures*, 39 vols. (Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795), vol. 34. p. 29.

تستطيع أن تؤثر في نارنا الحياتية. إذ أنتج تكثفها أولاً تجسيدها، وفي ما بعد أعطت الماهية النقية قيمتها الحركية. والأرواح الأصلية «تجذبها» العناصر. وباستعارة إضافية، نفهم أنّ «الجذب صداقة». وبعد هذه الكيمياء كلها، نُفضي إلى علم النفس.

كذلك يغدو الماء، في نظر كونت غاباليس⁽¹⁴⁾، «عاشقاً رائعاً» لجذب الحوريات. الماء النقي مطبوع بطابع الحوريات. سوف يكون إذا، في ماهيته، موعد الحوريات المادي. هكذا يقول قس فيلار، «من دون احتفال، من دون كلمات متوحشة»، «من دون شيطان، وفن خرام»، يغدو الحكيم، من خلال «فيزياء النقاوة» وحدها، السيد المطلق للأرواح الأصلية. بغية قيادة الأرواح، يكفي أن يصير مُقَطَّراً ماهراً. فما إن عرفنا أن «نفصل العناصر من خلال العناصر»، حتى تقوم القرابة بين النفوس الروحية والنفوس المادية. واستخدام كلمة «غاز»، المشتقة من الكلمة الفلاندية (Gest)، يحدد فكرة مادية تُعجز هكذا مسازها الاستعاري: آنذاك يتأسس زوج لفظي على حشو. فبدلاً من القول إن روحاً مادية هو روحٌ روحي، أو ببساطة أكثر إن «روحاً» هو «روح»، يجب القول، لتحليل حدس كونت غاباليس، إن روحاً «أصلياً» غدا «عنصرأ». بذلك نمضي من الصفة إلى الموصوف، من الخصائص إلى الماهية. وعلى العكس، حين خضعنا هكذا كلياً للخيال المادي، تتحمس المادة المعلوم بها في قوتها الأصلية حتى تصوير روحاً، إرادة.

V

إن واحدة من الخصائص التي يجب تقريبها من حلم التطهر الذي يوحى به الماء الشفاف، هي حلم التجديد الذي يوحى به ماء

(14) المصدر نفسه، ص 30.

طريّ. إذ نغوص في الماء من أجل أن نُولّد ثانيةً مُتجدّدين. في «الحداثق المعلّقة»، يسمع ستيفان جورج (Stefan George) موجة تهيمس: «غُصْ فيّ، لكي تستطيع أن تنبثق منّي»، أي: من أجل وغي الانبثاق. إنّ «ينبوع الحياة» استعارةٌ شديدةُ التعقيد قد تستحقّ وحدها دراسةً طويلة. سوف نقتصر، ونحن ندعُ جانباً كُلّ ما يتصلّ بالتحليل النفسي في هذه الاستعارة، على بعض الملاحظات شديدة الخصوصية التي سوف تُظهر كيف أنّ «الطراوة»، بما هي إحساس جسدي واضح جدّاً، تغدو استعارةً بعيدةً عن قاعدتها الفيزيائية بُعداً يوصلنا إلى الحديث عن منظرٍ طريّ، ولوحةٍ طرية، وصفحةٍ أدبيّةٍ تعبّق طراوةً.

لا يتحقّق علم نفس هذه الاستعارة - المتواري - عندما نقول إنّ ثَمّةَ ترأسلاً بين المعنى الحقيقي والمعنى المجازي. لأنّ مثل هذا التراسل رُبّما لا يكون حينذاك إلّا تداعيّ أفكار. والواقع أنّها اتّحادٌ حيّ للانطباعات المحسوسة. أمّا في نظرٍ من يعيش حقّاً تطوّرات الخيال المادّي، فلا وجود للمعنى المجازي، فكلّ المعاني المجازية تحفّظ ببعض ثقل الحساسية، ببعض مادّةٍ محسوسة؛ والحاصلُ هو تحديدُ هذه المادّة المحسوسة المُستَمرة.

لِكُلِّ إنسانٍ نَبْعُ فُتْوَةٍ في حوضِ مائه البارد، في صباحٍ نشيط. من دون هذه التجربة عديمة الأهميّة، رُبّما ما أمكن أن تتربّط شعيرة نَبْعِ الفُتْوَةِ. فالماء الطريّ يُوقِظُ، ويبعث الشباب في الوجه، الوجه حيث يرى الإنسان نفسه يشيخ، حيث يتمنّى كثيراً ألاّ يرى يشيخ! لكنّ الماء الطريّ لا يُجدّد شبابَ وجوه الآخرين بقدر ما يُجدّد شبابَ وجوهنا. فتحتُ الجبهة المُستيقظة تنتعش عينٌ جديدة. الماء الطريّ يُعيد الشُعلةَ للنظرة. ذلكم هو مبدأ الانعكاس الذي يشرح الطراوة الحقيقية لتأمّلات الماء. النظرة هذه هي التي تُطرئ. وإذا ما شاركنا

حقاً في ماهية الماء، من خلال الخيال المادي، «تُسْقِطُ» نظرةً طرية. إذ إنَّ انطباع الطراوة الذي يُعطيه العالم المرئي تعبيرٌ عن طراوة، يسقطه الإنسان المُستيقظ على الأشياء. ويستحيل التأكد منه من غير استخدام علم نفس «الإسقاط المحسوس». في الصباح الأول، يوقظ الماء على الوجه طاقة الرؤية. يضع البصر في حال الفعل؛ يجعل من النظرة فعلاً مُحققاً، فعلاً واضحاً، صافياً، سهلاً. كثيراً ما حاولنا إذاً أن ننزو طراوةً فتيةً إلى ما نرى. يقول لنا جامبليك⁽¹⁵⁾ (Jamblique): إنَّ الكاهنة «كولوفون» كانت تُزاوِل التنبؤ من خلال الماء. «ومع هذا، لا يُوصل الماء أبداً كامل الوحي الإلهي؛ ليكنه يزودنا بالجدارة المُبتغاة، ويُطهر فينا النفس المُنير...».

النور النقي من خلال الماء النقي، هكذا يبدو لنا المبدأ النفسي لـ«المتطهير». في جوار الماء، يتخذ النور نعمةً جديدة، ويبدو أنَّ النور يكتسب صفاءً أكثر حين يلتقي ماءً صافياً. يقول لنا تيوفيل غوتيه⁽¹⁶⁾ (Théophile Gautier): «كانت ممتزوجة تُمشط شعرها في مقصورة واقعة وسط حُجرة ماء، وذلك كي تحافظ على كامل صباغها». بدافع الإخلاص لمنهجنا في علم النفس الإسقاطي، سنقول بالأحرى كي تُحافظ على «كامل نظرتها». حين يكون لدينا احتياطي من الشفافية، نُدفع إلى أن نرى منظرًا بعيون شفاقة. وطراوة منظر هي طريقة في النظر إليه. لا ريب في أنه يجب على المنظر أن يضع في النظرة بعضاً من شفافيته، يجب أن يحتفظ بقليل من الخُضرة، وقليل من الماء، إنَّما تعود إلى الخيال المادي المُهمَّة الأطول. فعل الخيال المُباشر هذا بديهياً حين نلجأ إلى الخيال الأدبي: طراوة الأسلوب

Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies* (15) françaises, p. 131

Théophile Gautier, *Nouvelles*. La Toison d'or, p. 183.

(16)

أصعبُ المزايا؛ إذ ترتبهُنُ بالكاتب وليس بالموضوع المُعالج.

يرتبط بعقدة نبع الفتوة رجاء الشفاء ارتباطاً طبعياً. يُمكن أن يُعدَّ الشفاء بالماء، في مبدئه المُتخيّل، من وجهة نظر الخيال المادي والخيال الحركي «المزدوجة». أمّا وجهة النظر الأولى، فالموضوع من الوضوح إلى حدّ يكفي عنده أن نُعلن عنه: نغزو إلى الماء فضائل مُناقضة لآلام المريض. فالإنسان يُسقط رغبته في الشفاء، ويحلّم بالماهية المُطابقة. لا نملك أن نندهش كثيراً من الكمية الكبيرة للأبحاث الطبيّة التي سجّرها القرن الثامن عشر للمياه المعدنية، والمياه الحرارية. عصرنا أقلّ إطناباً. قد نرى بسهولة أنّ هذه الأبحاث ما قبل العلمية تتّصل بعلم النفس أكثر مما تتّصل بالكيمياء. وتدرج علم نفس المريض والطبيب في ماهيّة المياه.

إنّ وجهة نظر الخيال الحركي أعمّ وأبسط. فدرُسُ الماء الحركي الأوّل أصليّ فعلاً: سيطلبُ الكائن من ينبوع دليل الشفاء الأوّل من خلال إيقاظ الطاقة. السبب الأكثر التصاقاً بهذه اليقظة، هو أيضاً انطباع الطراوة الذي قدّمه. الماء يُساعدنا، من خلال ماهيّة الطريّة والفتيّة، على الشعور بحيويّتنا. سوف نرى، في الفصل المُخصّص للماء العنيف، أنّ الماء يُمكن أن يُضاعف دروسه الحيوية. لكن، بدءاً من الآن، علينا أن نتأكّد من أنّ العلاج بالماء ليس فقط هامشياً. لأنّ له مُكوّناً أخلاقياً. ينبّه الإنسان على الحياة النشيطة. الصّحة العامّة قصيدةٌ إذاً.

هكذا تتحالفُ النقاوة والطراوة لكي تمنحنا عُشاقُ الماء الذين يعرفونه جميعاً، استبشاراً خاصاً. إذ تدعّمُ وحدة المحسوس والشّهويّ أخلاقاً. وتأمّلُ الماء وتجربته يقودنا إلى المثل الأعلى. وليس علينا أن نبخس قيمة دروس الموادّ الأصليّة. لقد وسمّت شباب رُوحنا. وهي تمثّل بالضرورة احتياطياً من شباب. ونحن نجدها من جديد

مرتبطة بذكرياتنا الحميمة. وحينما نحلم، حين نتوه حقاً في مناماتنا، نخضع لحياة العنصر المُثَيِّتِ والمُجَدِّدِ.

حينذاك فقط نُحَقِّقُ الخصائص «المادية» لماء الفتوة، ونستعيد، في أحلامنا الخاصة، أساطير الولادة، والماء في قوّته الأوموتية، الماء الذي يُحيي في الموت، وفيما وراء الموت، كما بيّن يونغ⁽¹⁷⁾. حلم يقظة ماء الفتوة هذا هو إذا حلم يقظة «طبيعي» إلى درجة أننا ننذر أن نفهم الكتاب الذين يبحثون عن «عقلنته». فلنتذكر مثلاً مسرحية أرنست رينان البائسة: ماء الفتوة (*L'Eau de Jouvence*). وسوف نرى فيها عدم أهلية الكاتب الواضح ليعيش الحدوس الخيماوية. إذ يقتصر على أن يُغلف بالخرافات فكرة التقطير الحديثة. فآرنو فبلنوف، الذي أدى دور شخصية بروسبيرو، يعتقد أن من الضروري أن يُنقذ ماء فتوته من اتهام إدمان الكحول: «يجب أن تؤخذ موادنا الدقيقة والخطيرة بطرف الشفاه. هل يكون الخطأ خطأنا إذا مات بعض الناس وهم يتلعونها، بينما نحن نعيش؟» (المشهد 4). لم يرَ رينان أن الخيمياء تابعة أولاً لعلم نفس سحري. وهي تلامس القصيدة، تلامس الحلم أكثر مما تلامس التجارب الموضوعية. فماء الفتوة قوّة حلمية. ولا يمكن أن تكون ذريعة لمؤرخ يلعب لحظة - وبأيّ بلاهة! - بالمُفارقة التاريخية.

VI

هذه الملاحظات كلّها، مثلما كنّا نقول في بداية هذا الفصل، لا تستخدم في العمق مشكلة روابط التطهّر والنقاوة الطبيعية. مُشكلة

Carl Gustav Jung, *Métamorphoses et symboles de la libido* (17)

[= *Wandlungen und Symbole der Libido*, traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves de Lay (Paris: Moutaigne, 1927)], p. 283.

النقاوة الطبيعية وحدها قد تتطلب تطويراتٍ طويلة. فلنكتفِ بذكر حدسٍ يضع هذه النقاوة الطبيعية موضع الشك. هكذا، يكتب م. أرنست سيلبير (Ernest Seillière) في دراسته *لذهنية الطقوس* لغارديني: «انظروا الماء مثلاً، شديد الخُداع، والخطورة أيضاً، في دوّاماته، وحركاتِ دورانه البادية رُقى وتعويداتٍ، في قلقه الأبدي. وبعد! إنّ الطقوس الشعائرية للتبرُّك تُعزِّم وتُطبع ما يختبئ من شرٍّ في أعماقها، تُقيّد قُواها الشيطانية، وإذ توقيظ في داخلها قُدراتٍ أكثر ملاءمةً لطبيعتها (خيرة)، تُنظِّم قُدراتها الخفية التي لا تُدرِّك، وتضعها في خدمة النفس، وهي تشلُّ جملة ما كان فيها من سحريٍّ، وفثانٍ، وشيرير. يُلحُّ شاعرنا، شاعر الطقوس المسيحية على أن من لم يشعر بهذا قُط، يجهل الطبيعة: لكنَّ الطقُسَ يخترق أسرارَه، ويُظهر لنا أن فيها تنام «القوى الكامنة نفسها التي توجد في نفس الإنسان»⁽¹⁸⁾. وبيّن أرنست سيلبير أن مفهوم شيطنة الماء هذا يُجاوز في عمقه حدوسَ كلاج (klages) الذي لا يحمل التأثير الشيطاني إلى هذا البعد. في نظر غارديني، «العنصر المادي» هو حقاً الذي يرمِّز ماهيته مع ماهيتنا الخاصة. يلتحق غارديني بحدس فريدريك شليجل (Frédéric Schlegel)، الذي يرى أن الروح اللعين يؤثر مباشرةً «في العناصر الفيزيائية». في هذه الرؤية، النفسُ الخاطئة هي سلفاً ماء رديء. والفعل الشعائري الذي يُطهِّر الماء يثني الماهية البشرية المُطابقة باتجاه التطهّر. نرى إذاً ظهورَ موضوع التطهّر المادي، والحاجة إلى استئصال الشرّ من الطبيعة بأكملها، الشرّ في قلب الإنسان، والشرّ في قلب الأشياء. الحياة الأخلاقية إذاً، هي أيضاً، مثل حياة الخيال، حياةً كونية. العالمُ كُلُّه يريد التجديد. والخيال

Ernest Seillière, *De La Déesse nature à la déesse vie*, p. 367.

(18)

المادّي يُهَوِّل العالم في الغمق. ويجد في عمق الماهيات رموز حياة الإنسان الحميمية كلها.

وعليه، نفهم أنّ الماء النقيّ، أنّ الماء - الماهية، أنّ الماء في ذاته يستطيع أن يأخذ، في نظر بعض الخيالات، مكاناً مادّةً أوّليةً. آنذاك، يبدو مثل نوع من ماهية الماهيات التي تُعدّ كلّ الماهيات الأخرى، بالقياس إليها، صفات. وهكذا فَبُول كلودل، في مشروعه عن «كنيسة في باطن الأرض في شيكاغو»⁽¹⁹⁾، وإثق من وجود ماءٍ جوهريّ حقيقيّ في باطن الأرض، ماءٍ دينيّ في ماهيته. «إذا حفرتنا الأرض، نجد الماء. إذا ربّما احتلّلت بحيرة عمق الحوض المقدّس الذي كانت تتراكم حوله، نسقاً فوق نسق، الأرواح الظامئة... ليس هنا مكان الإلحاح على رمزية الماء، التي تعني مبدئياً السماء...». هذه البحيرة الجوفية التي حلّم بها الشاعرُ صاحبُ الرؤى، سوف تُعطي هكذا «سماء جوفية»... فالماء، في رمزيته، يُحسّن توحيد كلّ شيء. ويقول كلودل أيضاً: «كلّ ما يرغب فيه القلب يُمكن أن يُختزل في صورة الماء». الماء، أكبر الرغبات، هبة إلهية لا تُستنفد حقاً.

سوف يكون هذا الماء الداخليّ، هذه البحيرة الجوفية حيث ينتصب مذبح، «حوضاً لتصفية المياه الملوّثة». بحضوره البسيط، سوف يُطهر مدينة هائلة. سوف يكون ضرباً من «دبر مادّي» لن يتوقّف عن الصلاة في حميمية ماهيته وحدها، وفي ديمومتها. قد نجد في علم اللاهوت دلائل أخرى كثيرة على النقاوة الماورائية للماهية. لكننا لم نحفظ إلاّ بما يتعلّق بما ورائية الخيال. فالشاعر الكبير يتخيّل، بالفطرة، قيماً مكانها الطبيعي في الحياة العميقة.

Claudel, *Positions et propositions*, vol. 1, p. 235.

(19)

الفصل السابع

تفوق الماء العذب

كان كُلُّ ماءٍ عذْباً عندَ المصريِّ
لكنَّ على الأخصَّ ذاكَ الماءَ الذي استُمِدَّ
من النهر، انبعاثِ أوزيريس

جيرار دو نيرفال، بنات النار⁽¹⁾.

I

لَمَّا كُنَّا نريد، في هذه الدراسة، أن نقتصر، بشكل أساسي،
على ملاحظاتٍ نفسية عن الخيال المادي، ما كان علينا أن نأخذ،
في القصص الأسطورية، إلا نماذج مؤهلة لتكون منبعثة حالياً في
أحلام يقظةٍ طبيعيةٍ وحية. وَحَدَّهَا أمثلةُ خيالٍ مُبتدعٍ باستمرار، بعيدٍ ما
أمكن عن رتبة الذاكرة، قادرة على أن تشرحَ هذا الموقف بإعطاء
صُورٍ مادية، صُورٍ تُجاوِز الأشكال وتبلغ المادَّةَ نفسها. لم يكن علينا
إذاً أن نتدخل في النقاش الذي يُفرِّقُ علماء الأسطورة منذ قَرْن.

Gérard de Nerval, *Les Filles du feu*, p. 220.

(1)

فانقسام النظريات الأسطورية، كما نعلم، مُتكوّن، بشكله المُبسّط، من التساؤل عما إذا كان يجب أن تُدرّس الأسطورة بالقياس إلى البشر أم بالقياس إلى الأشياء. بتعبير آخر، هل الأسطورة ذكّرت مفعلة بطل، أو بالأحرى ذكّرت كارثة عالم؟

والحال أننا، إذ نتفحص أجزاء من الأسطورة، لا أساطير كاملة، إذ نتفحص صوراً مادية مؤنسة إلى هذا الحد أو ذاك، يغدو النقاش في الحال أكثر دقّة، ونشعر تماماً بضرورة مُصالحة المذاهب الأسطورية المُتطرّفة. إذا ارتبط حلم البقطة بالواقع، يؤنّس الواقع، ويُكبّره، ويُعظّمه. فخصائص الواقع كُلّها، حين يُحلم بها، تغدو سجايا بطولية. وهكذا يغدو الماء، في منظور حلم بقطة الماء، بطل العذوبة والنقاء. إذا لا تطلّ المادّة المحلوم بها، موضوعيّة، ويمكننا القول حقاً إنها بشر - آلهة.

بالمقابل، تحمّل بشرية الآلهة، رَغماً من نُقصها العام، إلى انطباعات مادية مُشتركة، الاستمرارية والصّلة بحياة إنسانية مُبجّلة. بينما يتلقّى النهر، على الرغم من وجوهه الكثيرة، مصيراً وحيداً؛ إذ يتحمّل منبغّه مسؤولية المجرى واستحقاقه. القوّة تأتي من المنبع. ويندّر أن يحتفل الخيال بالروافد. لأنّه يريد أن تكون الجغرافيا قصّة ملك. والحالم الذي يرى الماء يجري، يستحضّر الأصل الأسطوري للنهر، المنبع القصّي. إنّ في قوَى الطبيعة الكبرى بشرية آلهة توجد بالقوّة. لكنّ بشرية الآلهة الثانوية هذه ينبغي ألا تُنسبنا حواسيّة^(*) الخيال المادي العميقة والمُعقّدة. سنحاول، في هذا الفصل، بيان أهميّة الحواسيّة في علم نفس الماء.

(*) Le Sensualisme: أطلق هذا المصطلح المحفّر على النزعة التجريبية المُصلّية في نظرية كوندريك التي يؤكّد فيها أنّ معارفنا ثمرة إحساساتنا. لذا ترجمناه بمصدر صناعي لكلمة حواس.

هذه الحواسية البدائية التي تحمّل حججاً إلى المذهب الطبيعي للضُور التّشَبُّه في الأساطير، تُقدّم سبباً لتفوّق ماء الينابيع المُتَخَيَّل على ماء المُحيط. في منظور حواسية كهذه، الحاجة إلى الإحساس المُباشر، والحاجة إلى اللمس، تحلّان محلّ لدّة الرؤية. مثلاً، قد تُفسد ماديّة الشراب مثاليّة الرؤية. إذ يُمكن أن يُشوّه عنصر ماديّ مُتناهي الصّغر علّم كون كامل. وعلوم الأكوان العلمية تُنسينا أنّ لعلوم الكون الساذجة ملامح حسيّة مُباشرة. فما إن نُعطي الخيال المادي مكانه الصحيح في علوم نشأة الكون المُتخيّلة، حتى نُوقِن أنّ «الماء العذب هو الماء الأسطوري الحقيقي».

II

أن يكون ماء البحر ماء غير إنسانيّ، وأن ينقُصه في الفرض الأوّل أيّ عنصر مُبجّل يخدم البشر مُباشرةً، تلك هي الحقيقة التي ينساها علماء الأسطورة كليّاً. لا شكّ في أنّ آلهة البحر تُنْعش علوم الأساطير الأكثر تنوعاً؛ لكنّ يبقى أن نتساءلَ عمّا إذا كان علم أسطورة البحر يُمكن، في الأحوال كافّة، وبمظاهره كلّها، أن يكون علم أسطورة بدائيّ.

أولاً، وبداهةً، علم أسطورة البحر هو علم أسطورة محليّ. ولا يهّم إلّا سكّان الشاطئ. فضلاً عن أنّ المؤرّخين، الذين يفتنهم المنطق بسرعة كبيرة، يُقرّرون بسهولة مُفرطة أنّ سكّان الشاطئ بحارة حتماً. مجاناً نمنح هذه الكائنات كلّها، رجالاً، ونساءً، وأطفالاً، تجربة واقعيّة وكاملة عن البحر. ولا نتأكّد من أنّ السّفَر البعيد، والمغامرة البحريّة هما، أولاً، مُغامرات، وأسفار «محكيّة». فتجربة البحر الأولى، في نظر الطفل الذي يسمع المُسافر، ذات طبيعة «قصصية». والبحر يُعطي قصصاً قبل أن يُعطي أحلاماً. أمّا تقسيم

الأسطورة والحكاية - شديد الأهمية من الناحية النفسية - فيتم بطريقة سيئة قياساً إلى علم أسطورة البحر. لا ريب في أن الحكايات تنتهي بأن تلتحق بالأحلام؛ والأحلام تنتهي بأن تتغذى - تغذية جد هزيلة - من الحكايات. غير أن الحكايات لا تشارك حقاً في قدرة الأحلام الطبيعية على نسج الخرافات؛ ومشاركة حكايات البحر أقل من غيرها، لأن الذي يسمع قصص المسافرين لا يتحقق منها بوسائل علم النفس. فالذي يأتي من بعيد، يكذب كثيراً، وبطل البحار يعود دوماً من بعيد؛ يعود من عالم ثانٍ؛ ولا يتحدث أبداً عن الشاطئ. البحر خرافي لأن شفاء المسافرين السفّر الأكثر بعداً تُعبر عنه. البحر ينسج خرافة القصص. والحال أن الحلم الطبيعي ينسج خرافة ما يرى، ويلمس، ويؤكل. ونحن نحذف، عن طريق الخطأ، في دراسات علم النفس، هذه «التعبيرية» الأولى التي تضرر «الانطباعية» الجوهريّة للحلم وللخيال المادي. القاص يتحدث عن البحر كثيراً لكي يُجسّ به السامع أكثر. منذئذ، يُعدّ اللاشعور البحري لاشعوراً «محكياً». إنّ لاشعوراً يتبعثر في قصص المغامرات، إنّما هو اللاشعور الذي لا ينام. إذن يفقد على الفور قواه الحلميّة. وهو أقل عمقاً من هذا اللاشعور الذي يخطر بمنامه حول تجارب مشتركة، ويكمل، في أحلام الليل، أحلام يقظة النهار التي لا تنتهي. من النادر بالتالي أن يلامس علم أسطورة البحر أصول نسج الخرافات.

طبعاً، ليس علينا أن نلجّ على تأثير علم الأسطورة «المعلم»، الذي يُشكّل عقبة في الدراسة النفسية الدقيقة للأساطير. في علم الأسطورة المعلم، نبدأ من العام بدلاً من أن نبدأ من الخاص. فنعتقد أننا نفهم من دون أن نُكَلِّف أنفسنا عناء أن نُشعر. فكل ناحية من الكون تتلقّى إلهاً مُعيّناً بتسمية خاصّة. نبتون يأخذ البحر، وأبولون السماء والنور. لم يُعد الأمر مُتصلاً إذاً بِبَدَلِ جُهدٍ للعثور على أشياء

وراء الأسماء، وكى نعيش، قبل القصص والحكايات، حلم اليقظة البدائي، حلم اليقظة الطبيعي، حلم اليقظة المتوحد، الحلم الذي يستقبل تجربة الحواس كلها، ويسقط استيهاماتنا كلها على الأشياء كافة. على حلم اليقظة هذا، مرة أخرى، أن يضع ماء الشرب، الماء اليومي، قبل امتداد البحار اللانهائي.

III

بطبيعة الحال، لم يفت علماء الأسطورة المعاصرين تفوق الماء الأرضي على الماء البحري. لن نذكر، بهذا الصدد، إلا بأعمال شارل بلواكس (Charles Ploix). فهي تهمننا خصوصاً أن «النزعة الطبيعية» لعلم الأسطورة عند بلواكس هي بدائياً طبيعية على نطاق واسع، ومقيسة على الظاهر الكوني الأعم. سوف يكون المثال جيداً للبرهان على نظريتنا في الخيال المادي الذي يتبع مساراً معاكساً وببغى أن يهتئ مكاناً، إلى جانب المرئي، والبعيد، للملموس والشهوي.

المأساة الأسطورية الأساسية، في نظر شارل بلواكس - وهذا موضوع رتيب في النظريات الأسطورية كلها - هي، كما نعلم، مأساة النهار والليل. الأبطال جميعهم «شمسيون»، والآلهة جميعاً آلهة نور. والأساطير كافة تحكي القصص نفسها: انتصار النهار على الليل. والإحساس الذي يفعل الأساطير هو الإحساس البدائي من بين كل الأحاسيس: الخوف من الظلمات، والقلق الذي يأتي أخيراً لإنقاذ الفجر. والأساطير تروق الناس لأنها تنتهي نهايات حميدة؛ وهي تنتهي كذلك لأنها تنتهي كما ينتهي الليل: بانتصار النهار، بانتصار البطل الخير، البطل الشجاع، البطل الذي يهتك الحجب ويقطعها إرباً، الذي يذيب القلق، ويعيد الحياة للبشر التائهين في الظلمات

كما لو أنَّهم في جحيم. في نظرية بلواكس الأسطورية، الآلهة كلُّهم، حتى أولئك الذين يعيشون تحت الأرض، سوف يتلقون هالة لأنَّهم آلهة؛ وسوف يُشاركون، لو ليوم واحد، وساعة واحدة، في النشاط النهاري الذي هو دوماً ماثرةٌ عظيمة.

بالتوافق مع هذه الأطروحة العامة، سيتوجب على إله الماء الحصول على حصَّته من السماء. نظراً لأنَّ زيوس أخذ السماء الزرقاء، الصافية، الساكنة، سيأخذ بوسايدون (*) السماء الرمادية، الملبَّدة، الغائمة⁽²⁾. وهكذا سيكون لبوسايدون أيضاً دورٌ في الحكاية السماوية الدائمة. ستكون السحابة، والغيوم، والضباب إذاً «مفهومات بدائية» لعلم النفس الـ «نبتوني». والحال أنَّ الأشياء التي لا يني حلم اليقظة المائي يتأملها، هي تحديداً التي تعصر الماء «المُخبأ» في السماء. إنَّ تبشير المطر توقظ حلم بقطة خاصاً، حلم بقطة نباتية للغاية، تعيش حقاً رغبة المرعى في المطر الخير. وإن الإنسان، في بعض الأوقات، إلّا نبات يشتهي ماء السماء.

يأتي شارل بلواكس يُحجج عديدة كي يدعم أطروحته عن طابع بوسايدون السماوي بصورة بدائية. ينتج من هذا الطابع البدائي أنَّ إسناد قوى المحيطات إلى بوسايدون جاء مؤخراً؛ ولا بُدَّ أنَّ شخصية أخرى حلَّت، بطريقة ماء، محلَّ إله السُّحب، حتى يعمل بوسايدون إلهاً للبحار. يقول بلواكس: «من المُستبعد إطلاقاً أن يكون إله الماء العذب، وإله الماء المالح، هو الشخصية الواحدة نفسها». حتى بوسايدون، قبل أن يذهب من السماء إلى البحر، سوف يذهب من السماء إلى الأرض. إذاً سوف يصير، حالاً، إله «الماء العذب»، إله

(*) بوسايدون: في الميثولوجيا اليونانية هو إله البحار والمحيطات.

Charles-Martin Ploix, *La Nature des dieux: Etudes de mythologie gréco-latine* [(Paris: E. Bouillon et E. Vieweg, 1888)], p. 444.

الماء الأرضي. ولمدينة «تريزين» «سَتَقْدَمُ تباشيرُ ثمار الأرض». ويتمُّ تكريمُه باسم «بوسايدون فيتالموس». إنَّه إذا «إلهُ النبات». وكلُّ ألوهية نباتية هي ألوهية الماء العذب، ألوهية قريبة من ألوهية المطر والسحاب.

في علوم الأسطورة البدائية، بوسايدون هو أيضاً الذي يُفجّر ينبابيع. وشارل بلواكس يُماثلُ شوكة بوسايدون الثلاثية «بالعصا السحرية التي تُساعد أيضاً في اكتشاف ينبابيع». هذه العصا تعمل مع عُنْفٍ ذَكَرٍ. من أجل الدفاع عن ابنة «داناوس» ضدَّ هجوم «سَثير»، يُطلق بوسايدون شوكتَه الثلاثية التي تغور في الصخرة: «وبينما كان يسحبها، فجَّر ثلاثة خيوطٍ من الماء صارت ينبوعَ لَيرن». إنَّ لعصا كَشَافِ ينبابيع، كما نرى، حكاية مُغرقة في القِدم! كما تُشاطرُ عِلْمَ نفس قديماً جدّاً، وبسيطاً للغاية! في القرن الثامن عشر، كانت العصا تُسمَّى «مِرْعَعة يعقوب»؛ إذ إنَّ جاذبيَّتها مذكرة. حتَّى في أيامنا، حيثُ تختلِط المواهب، من النادر أن نتحدَّث عن «كشافِ ينبابيع». وبالمقابل، لما كانت ينبابيع تنفجّر نتيجة عمل ذكورٍ يقوم به البطل، يجب ألاَّ نندهش من أنَّ ينبابيع، من بين كلِّ الأشياء، ماء مؤنث.

يختيمُ شارل بلواكس قائلاً: «إذا بوسايدون هو الماء العذب». إنَّه الماء العذب بشكل عام، لأنَّ للمياه المُبعثرة في ألف ينبوع في الأرياف كافة، «تعويذاتها»⁽³⁾. وبوسايدون، في شموله الأوَّل، هو، منطقياً، الإله الذي يشمَلُ آلهة ينبابيع والأنهار. حين رُبِطَ بالبحر، لم يُفعل أكثر من إكمال هذا الشمول. لقد سبق أن بيَّن روهده (Rohde) أنَّ بوسايدون عندما امتلَكَ البحر الواسع، ولم يعد مُرتبطاً بنهر

(3) المصدر نفسه، ص 450.

خاص، غدا مفهوماً مؤلّهاً⁽⁴⁾. من جهة أخرى، تظلّ ذكرى مُعَيَّنَة لعلم الأسطورة البدائي هذا، مُرتبطةً حتى بالمُحيط. يقول بلواكس: معنى أوقيانوس «يجب ألا يعني البحر، بل خزان الماء العذب الكبير (بوتاموس) الواقع في أقاصي العالم»⁽⁵⁾.

كيف نجد قولاً أفضل من قول إنّ الحدس الحالم بالماء العذب يستمرّ رغماً عن الظروف المُعاكسة؟ يُعطي ماء السماء، والمطرُ الخفيف، والينبوع الصديق الشافي، دروساً أكثر مُباشرةً من مياه البحار كلّها. إنّها خطيئة تلك التي ملّحت البحار. فالملح يُعيّق حلْم يقظة، حلْم يقظة العذوبة، وهو واحد من أكثر أحلام اليقظة ماديةً وطبيعيةً. ولَسوف يحتفظ حلْم اليقظة المادي دائماً بمزِيّة للماء العذب، للماء الذي يُعيش، للماء الذي يُطفئُ الظمأ.

IV

يُمْكِننا أن نُلَاحِظ بطريقةً ماديةً تقريباً، بصدّ العذوبة، كما بصدّ الطراوة، تكوين الاستعارة التي تجعلنا نعزو إلى الماء الخصائص المُلطّفة كلّها. إذ سوف يغدو الماء العذب في الحلّق، في بعض الحدوس، عذّباً بصورةً مادية. وسوف يُبين لنا مثال مُستقى من كيمياء بويرهااف (Boerhaave)، معنى تحويل العذوبة إلى جوهر.

في نظر بويرهااف⁽⁶⁾، الماء عذّب «جداً». وفعلاً، «هو من العذوبة حدّ أنّه، مع انخفاض حرارته إلى مستوى حرارة جسم إنسان سليم، والتصاقه لاحقاً بأعضاء جسمنا، حيث الإحساس هو الأكثر

Erwin Rohde, *Psyché: [Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité]*, trad., p. 104.

Ploix, *Ibid.*, p. 447.

(5)

Herman Boerhaave, *[Elements de rhymie]*, trad., 1752, vol 2, p. 586.

(6)

رهافةً (كَقَرْنِيَّةِ العين، وَغِشَاءِ الأنف)، لا يُثير فيها أي ألم وحسب، حتّى إنّه لا يُولّد فيها أي إحساسٍ آخر غير التي تُثيرها أمزجتنا ... في حالها الطبيعية». «فضلاً عن أنّه، إذ يلتصق التصاقاً خفيفاً بأعصابٍ وتُرها الالتهاب، وشديدة الحساسية لأيّ شيء، لا يُصيبها بشيء. وإذا يُسكب على أعضاء مُتقرّحة، أو على اللحم الحي ... لا يُولّد أيّ تهيج». «وتكميدات الماء الساخن، الموضوعّة على أعصاب مكشوفة، وتُصَف تالفة بسبب سرطان تقرّحي، تُهدئُ جِدّة الألم، ولا تُفاقمه أبداً». ونرى الاستعارة بالفعل: الماء يُخفّفُ الألم، إذاً فهو عذب. ويخيّم بويرهاآف بالقول: «الماء، بالمُقارنة مع أمزجة جِسْمنا الأخرى، أعذب من أيّ منها، حتّى من دون استثناء زيتنا، الذي مع أنّه شديد العذوبة، لا يسمح بالتأثير في أعصابنا بطريقة استثنائية وغير مُريحة من خلال لزوجته وحدها ... وفي النهاية، لدينا بُرهاناً على عذوبته الفائقة، هو أنّ ضروب الأجسام الحمضية تفقد حموضتها الطبيعية، التي تجعلها شديدة الضّرر لجِسْم الإنسان».

ليس ثمّ أيّ مصدرٍ للعذوبة والحموضة في انطباعات النكهة، فهما خصيصتا مادّة يُمكن أن تتصادم. في هذا التصادم، تنتصر عذوبة الماء، وهذه علامة طابعه المادّي⁽⁷⁾.

يُمكن أن نُبصر الآن الطريق التي قُطعت منذ الإحساس الأوّل حتّى الاستعارة. لا شك في أنّ انطباع العذوبة الذي يُمكن أن يتلقاه حُلُقُومٌ ظامئ، ولسانٌ جافّ، انطباع واضح جدّاً؛ لكن ليس لهذا الانطباع من شيء مُشترك مع الانطباعات البصريّة عن تليين الماء

(7) عذوبة الماء تُضمخ حتى النفس. إذ نقرأ في هرمس الثلث العظيمة: «مزيد من الماء يجعل النفس عذبة، بشوشة، اجتماعيّة ومُستعِدّة للانثناء»، في: *Hermès Trismégiste*, trad. par Louis Ménard, p. 202.

للمواد وتذويبها. ومع ذلك، الخيال المادي عملٌ يجب أن يحمل
للمواد انطباعات بدائية. عليه إذاً أن يعزو إلى الماء مزايا الشراب،
والشراب الأول قبل كل شيء. يجب إذاً أن يكون الماء، من وجهة
نظر جديدة، حليباً، ويجب أن يكون الماء إذاً عذباً كالحليب. فالماء
العذب سيكون في خيال البشر الماء المفضل على الدوام.

الفصل الثامن

الماء العنيف

إنها نزعَةٌ مشؤومة في عصرنا أن نتخيل
الطبيعة حلُمَ يقظة، فهذا كسلٌ وهذا سأم.

ميشليه، الجبل^(١).

المُحيط طَرَفٌ من خوف

دو برطاس^(*)

I

بِمُجَرَّد أن نُعيدَ لِعِلْم النفس الحركي دوره الصحيح، ونبدأ بأن
نُمَيِّز - مثلما حاولنا أن نفعل في تأملاتنا لِتركيب الماء والتراب -
المواد كُلَّها بِحسب العمل البشري، الذي تُسبِّبه أو تطلِّبه، لن نتأخَّر
في إدراكِ أَنَّ الواقع لا يُمكن أن يتكوَّن، في نظرِ الإنسان، إلَّا عندما

Jules Michelet, *La Montagne*, p. 362.

(1)

(*) غيوم دو برطاس (Guillaume du Bartas) (1544 - 1590): نبيل إقطاعي فرنسي
وشاعر صار محبوباً وشعبياً لدى قراء القرن السابع عشر.

يكون النشاط البشري هجوماً بما يكفي، وهجومياً بذلك. آنذاك، تستقبل أشياء العالم كلها «مُعاملَ الشدة». لا تظهر لنا هذه الفوارق الدقيقة النشيط، وقد عبّرت عنها «القصدية الظاهرية» كفاية. إذ لا توضّح أمثلة الظاهراتين، كما يجب، درجات توتّر القصدية؛ وتبقى مُفرطة «الشكلية»، مُفرطة العقلانية. آنذاك تنقُص مبادئ تقويم مُكثّفة ومادية مذهب الإسقاط الذي يوضّع أشكالاً، لا قوًى. لا بُد، إذاً، في وقت واحد، من قصدٍ ضوئِيٍّ، وقصدٍ حركيٍّ، وقصدٍ ماديٍّ من أجل فهم الموضوع بقوّته، ومُقاومته، ومادّته، أيّ بصورةٍ شاملة. فالعالم هو أيضاً مرآة عصرنا وارتداد قوّانا. لئن كان العالم هو إرادتي، فهو أيضاً خصمي. وكلّما عظمت الإرادة، عظم الخضم. لذا يجب، لفهم فلسفة شوبنهاور فهماً جيداً، المحافظة على الطابع الأصلي للإرادة. ليس العالم هو البادئ في معركة الإنسان والعالم. سوف ننتهي في درس شوبنهاور، سوف نزيد حقاً التمثيل الحاذق على الإرادة الواضحة «للعالم بوصفه إرادة وتمثيلاً»، بتوضيح عبارة: «العالم تحريضي أنا. أفهم العالم لأنني أباغته» بقواي القاطعة، بقواي المُوجّهة، في التدرّج الصحيح لِكُرّات هجوميٍّ، بوصفها تحقّقاً لغضبي المُبتهج، لغضبي الظافر دوماً، الفاتح دوماً. فالكائن، من حيث كونه منبع طاقة، هو غضبٌ «قَبلي».

من وجهة النظر التطرفيّة هذه، تكونُ العناصرُ الماديّة الأربعة أربعة نماذج مُختلفة من التحريض، أربعة نماذج من الغضب. والعكس بالعكس، إذا غدا علم النفس بالضبط مشغولاً بالخصائص الهجومية لأفعالنا، فقد يجد، في دراسات الخيال المادي جذراً رباعياً للغضب. وقد يرى فيها ضروب سلوكٍ موضوعية على أنّها تفجّرات ذاتية في الظاهر. وقد يكسب فيها عناصر كي يُرمز أحوال غضبٍ مكتومة أو عنيفة، مُتصلبة ومُنتقمة. فكيف يُرتجى بلوغ روح

الدقة في البحث النفسي بمعزل عن غنى الرمز الكافي، من دون غابة رموز؟ كيف نفهم أشكال هذه العودة كلها، أشكال هذا الاستئناف لحلم يقظة لم تكن قوته كافية أبداً، سائمة أبداً، إذا لم نُعز أي انتباه لفرص انتصاره الموضوعية شديدة التنوع؟

لئن كان «التحريض» مفهوماً لا بُدَّ منه لفهم الدور الفاعل لمعرفتنا للعالم، فذلك لأننا لا نمارس علم النفس في رفقة الإخفاق. والعالم لا يُعرف فوراً ضمن معرفة ساكنة، سلبية، مُطمئنة. فأحلام اليقظة البتاء كافة - ولا شيء أكثر بناءً في الجوهر من حلم يقظة القوة - تتعيش في رجاء مِحنةٍ مُجاوِزة، في رؤية خصم مهزوم. ولن نجد المعنى الحيوي، والنزق، والواقعي للمفاهيم الموضوعية إلا إذا دوَّنا تاريخاً نفسياً لانتصار مزهوٍّ على عُنصرٍ خصمٍ.

الزهوُّ هو الذي يمنح الوجود وحدته الحركية، وهو الذي يخلق الليفة العصبية ويُطيلها. والزهوُّ يمنح الانطلاق الحيوي مسافته المستقيمة، أي نجاحه المُطلق. وشعور النصر الأكيد يمنح الارتكاس سهمه، والفرح الجليل، الفرغ الذَّكر ليخرم الواقع. فالارتكاس الظافر الحي يُجاوِز بانتظام مداه السابق. يذهبُ أبعد. وإن لم يمض أبعد من سابقه، صار آلياً، صار مُحَيَّوناً. فارتكاسات الدفاع التي تحمل حقاً العلامة الإنسانية، الارتكاسات التي يُحضِّرها الإنسان، ويصقلها، ويستنفِرها هي أفعالٌ تُدافع من وضع الهجوم. أفعالٌ تُفعلها، على الدوام، إرادةُ الهجوم. إنها جوابٌ على إهانة، وليست جواباً على إحساس. وعلينا ألا نُخطئ في أمرها: ليس الخضم بالضرورة الذي يشتمُ إنساناً؛ فالأشياء تُسائلنا مُسبقاً. الإنسان، بصريح العبارة، يُعامل الواقع بفضاظة في أثناء تجربته الجسورة.

إذا ما أردنا أن نتبى، بطيب خاطر، هذا التعريف اللاوراثي لارتكاس الإنسان الذي يُفعله التحريض بقوة، وحاجة الهجوم إلى

على قُوَّة، وعلى امتلاك المدى. المعطف الذي خفَّقه الإعصار هو هكذا نوعٌ من علَمٍ مُلازمٍ، علَمٌ لا يُمكن أن يأخذه بطلُ الريح.
لا شكَّ في أنَّ السَّير عكس الريح، السَّير في الجبل أفضلُ تمرين يُساعد على قهر «عُقْدَةِ الدُّونِيَّة». بالنَّبال، هذا التمرين الذي لا يرغب في غاية، هذا «السَّير الخالِص كَشَعْرِ خالِص»، يمنح انطباعات ثابتة ومُباشرة بإرادة القُوَّة. إنَّها إرادة القُوَّة في الحال الاستدلالية. شديدو الخجل، مشاؤون كبار. يعودون بالانتصارات الرمزية في كُلِّ خُطوة؛ «يُعوضون» خجلهم في كُلِّ وَقْع عصا. يبحثون، بعيداً عن المَدَن، بعيداً عن النساء، عن عُزلة القِمَم: «أهْرُب يا صديقي، أهْرُب في وحدتك»⁽⁴⁾ (Fliehe, mein Freund, in deine Einsamkeit). أهْرُب من الصراع ضِدَّ البشر للعثور على الصراع الخالِص، الصراع ضِدَّ العناصر. هنا تعلَّم الصراع بِالصراع ضِدَّ الريح. ويختتم زرادشت المقطع بهذه الكلمات: «أهْرُب إلى الأعلى حيث تعصف رِيحٌ قارسةٌ عاتية».

III

تعالوا نرى الآن الوجه الثاني من اللوحة المُزدوجة. فالانتصار، في الماء، أندر، وأخطر، وخليقٌ بالتقدير أكثر من الانتصار في عِرَاكِ الريح. السَّبَّاح يغزو عُنصرأً أغربَ عن طبيعته. السَّبَّاح الفتي بطلٌ بأكوري. وأيُّ سَبَّاح حقيقي لم يكن أولاً سَبَّاحاً غُرّاً؟ إنَّ تمرينات السباحة الأولى فُرْصَةٌ خَوْفٍ مُجاوِز. وليس للمشي من عتبة بطولية. وترتبط بهذا الخوف من العُنصر الجديد، من جهةٍ أخرى، بعضُ خَشْيَةٍ من مُعلِّم السباحة، الذي غالباً ما يرمي تلميذه في ماءٍ عميق.

Friedrich Wilhelm Nietzsche. *Ainsi parlait Zarathoustra*. trad. Albert, (4)

إذا لن نندهش إن تمظهرت عُقدة أوديبية خفيفة حيث يأخذ مُعلِّم السباحة دَوْر الأب. يقول لنا كاتبو السيرة إنَّ إدغار بُو الذي كان يجب أن يصير لاحقاً سباحاً جَسُوراً، كان يخاف الماء وهو في السادسة من عمره. فليُكَلَّ خشية مُجاوِزة كبرياء تُطابقها. تستشهد السيِّدة بونابرت بِرسالة لإدغار بُو حيث يعرض الشاعر كبرياءه بصفته سباحاً: «لا أعتقد أنني أَحَقُّ شيئاً استثنائياً إن حاولتُ أن أقطع الـ (Pas de - Calais) بين (Douvre) و(Calais). وتحكي أيضاً مَشاهد حيث يأخذ إدغار بُو، الذي يعيش من جديد ذكرياتٍ قديمة، دور مُعلِّم السباحة النشيط، دور الأب السباح، رامياً ابن هيلانة، ابن المحبوبة، في البحر. فتى آخر عُلم بالطريقة نفسِها؛ وكادت اللُّعبة تكون خطيرة، وكان على إدغار بُو أن يرتمي في الماء ويُقَدِّ تلميذه. وتختتم السيِّدة بونابرت بالقول: «إلي هذه الذكريات، الفاعلة بطريقتها الخاصَّة، كانت تنضمُّ الرغبة الأوديبية العميقة، المُنبِئة من عُملق اللاشعور، في الحلول محلَّ الأب»⁽⁵⁾. لا شكَّ في أنَّ لِلْعُقْدة الأوديبية، عند بُو، منابع أخرى أكثر أهمية، لكنَّ من المُهمِّ، في اعتقادنا، الإلحاح على أنَّ اللاشعور يُكثِّر صُور الأب، وعلى أنَّ أشكال التعلُّم كُلِّها تُثير مُشكلاتٍ أوديبية.

ومع هذا، تطلُّ نفسية إدغار بُو المائية شديدة الخصوصية. فالمُكوِّن الفاعل الذي أمسكنا به تَوّاً، أي مُعلِّم السباحة، لا يصل إلى درجة السيطرة على المُكوِّن السوداوي الذي يبقى الطابع المُهمِّين لحدوس الماء في شعريَّة بُو. سوف نتوجَّه إذاً إلى شاعرٍ آخر لكي نوضِّح التجربة الذكوريَّة للسباحة. إنَّه الشاعر سوينبورن (Swinburne) الذي يسمح لنا بتحديد بطل المياه العنيفة.

Marie Bonaparte, *Edgar Poe: Etude Psychanalytique* [(Paris: Denöel et (5)

Steel, 1933)], t. 1, p. 341

لعلنا نستطيع أن نكتب صفحات عديدة عن أفكار سوينبورن
 وصُورهِ المُتَّصلة بِشعر المياه العام. فقد عاش سوينبورن ساعات
 طفولته في جوار المياه، في جزيرة وايت (Wight). وكانت ملكية
 أخرى لجدِّيه، على مسافة عشرين كيلومتراً من نيوكاستل، تسيطر
 حدائقها الضخمة في بلاد بحيرات وأنهار. كانت مياه نهر بليث تُحدِّد
 الملكية⁽⁶⁾: كم نكون ملاكين مُرتاحين حين تكون لملكيتنا هكذا
 «حدودٌ طبيعية»! سوينبورن الطفل عرف إذا أمتع أشكال التملك:
 امتلاك نهره الخاص. حينذاك تنتمي صور الماء إلينا حقاً؛ إنها ملكنا؛
 ونحن هي. وقد أدرك سوينبورن أنه إنما كان ينتمي إلى الماء، إلى
 البحر. في اعترافه بجميل البحر، يكتب:

«قلبي مُتعلِّق بالبحر الذي غَدَّاني، إلى المانش الأخضر المُزبد
 بأمّتن من تعلُّقي بأي شيء في العالم، فهو يكشف لي صدرًا كريماً،
 ويدنِّب لي أكثر أناشيد الحبُّ أُنْهَةً، ومن أجلي يأمر الشمس أن تنسُر
 ألنَّ نورها بمزيد من السَّخاء، وبِعُنفٍ يُدَوِّي البوق بالأحان أجدها
 بالغة العذوبة».

اعترف بول دو رول بالأهميّة الحيوية لقصائد كهذه. لذا يكتب:
 «ليس من خلال الاستعارة فقط يُعَلِّن الشاعر أنه ابن البحر، والهواء،
 ويبارك هذه الانطباعات عن الطبيعة التي تُكوِّن وحدة الوجود، وتربط
 الطفل بالمُراهق، والمُراهق بالرجُل»⁽⁷⁾. ويستشهد بول دو رول في
 الحاشية بهذه الأبيات من حديقة سيمودوس (Garden of Cymodoce):
 «لا شيء مما وُلِدَ على الأرض أغلى عليّ من البحر، والريح
 الجَزلة، والسماء والهواء الحي. يا بحر، أنت أعزُّ عندي حتى من

Georges Lafourcade, *La Jeunesse de Swinburne* (1837 - 1867), t. I, p. 43. (6)

Paul de Reul, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 93.

(7)

ملذات الحب، أنت أم في نظري».

كيف نأتي بقول أفضل من قول إن الأجسام المحسوسة، والأشياء، والأشكال، وكل فتان مبرقش في الطبيعة، تتبعثر وتمحي عندما يُدوي «نداء العُنْصُر»؟ ونداء الماء، يتطلّب بمعنى ما هيبة شاملة، هيبة حميمة. الماء يُريد قاطناً. نداؤه كنداء وطن. يكتب سوينبورن، في رسالة إلى و. م. روزيتي، استشهد بها لافوركاد⁽⁸⁾: «لم أستطع أبداً أن أكون على الماء من دون أمنية أن أكون في الماء». رؤية الماء تعني إرادة الكون «فيه». يُعبر لنا سوينبورن أيضاً، وهو في الثانية والخمسين من عمره، عن حمياه: «عدوت مثل طفل، خلعت ثيابي، وارتميت في الماء. لن يدوم هذا أكثر من دقائق، لكنني كنت في السماء!».

هيا بنا إذاً، من دون أن نتأخر أكثر، إلى الجمالية الحركية للسباحة؛ ولنسمع، مع سوينبورن، دعوة الماء النشطة.

ها هو الوثوب، الارتماء، الوثبة الأولى، الارتماء الأولى في المحيط: «أما البحر، فلا بد أن ملّحه كان في دمي قبل أن أُولد. لا أستطيع أن أتذكر سعادة أقدم من سعادتني حين كان يُمسكني والذي بطرف ذراعيه، ويلوّحني بين يديه، ثم يقذفني في الهواء كما يقذف حجر مقلع، فأصرخ وأضحك سعيداً، رأسي أولاً في الأمواج المتقدمة - إنها متعة لا يمكن أن نستشعرها إلا من خلال شخصية صغيرة للغاية»⁽⁹⁾. ها هنا مشهد تدريب لم يُحلل إطلاقاً بطريقة صحيحة؛ إذ بترنا منه، على ذمة سوينبورن أسباب العذاب والقسوة كلّها، ومنحناه مزية البهجة الأولى. لقد صدّقنا بغير دليل سوينبورن إذ يكتب، في سن الثامنة والثلاثين، إلى صديق: «أتذكر أنني خفت من

Lafourcade, Ibid., t. I, p. 49.

(8)

(9) المصدر نفسه.

أشياء أخرى، لكن ليس من البحر على الإطلاق». يُفضي تأكيد
كهذا إلى نسيان «المأساة الأولى»، المأساة المرتبطة دوماً «بفعل
أول». هذا يعني أنه يقبل، باعتباره جزءاً من سعادة مادية، مهرجان
التدريب الذي «يحضن»، حتى في الذكرى، الرُعب الحميم من
المُتدرب.

والحق أن الوثوب في البحر بيعت، أكثر من أي فعل فيزيائي
آخر، أصداء تدرب خطير، تدرب قاسٍ. إنه الصورة اليتيمة الصحيحة،
المعقولة، الصورة اليتيمة التي يُمكن أن نعيشها، عن «الوثوب في
المجهول». ليس ثمة من وثبات «واقعية» أخرى تكون «وثبات في
المجهول». فالوثوب في المجهول وثوب في الماء. إنه الوثوب الأول
للسباح المُبتدئ. وحين يجد تعبير مُجرّد كتعبير «الوثوب في
المجهول»، دليله الأوحّد في تجربة واقعية، فهذا دليل واضح على
الأهمية النفسية لهذه الصورة. النقد الأدبي، كما نعتقد، لا يُعير اهتماماً
كافياً للعناصر الواقعية للصور. ويدو لنا، بضد هذا المثال، أنه يجعلنا
نُدرك الحمولة النفسية التي يستطيع تعبير بال بشكل ملموس مثل تعبير
«الوثوب في المجهول» أن يتلقاها حينما يُعيده الخيال المادي إلى
عُنصره. على هذا الصعيد، سوف يكون لإنسانية تهبط في المظلات،
عَمّا قريب، تجربة جديدة. لنن اشتغل الخيال المادي هذه التجربة،
فسوف يفتح مجالاً جديداً من الاستعارات .

إذن تعالوا نُحلّ محلّ التدريب هذه الخصائص الأولى حقاً،
المأساوية حقاً. عندما نترك الذراعين الأيوئين لكي تُقذف «مثل حجرٍ
مقلاع»، في العُنصر المجهول، فلا يُمكن أن يتكوّن فينا، أولاً،
سوى انطباع مرّ بالقسوة. نشعر أننا «شخصية صغيرة جداً جداً» وذاك
الذي يضحك، ضحكة ساخرة، ضحكة جارحة، ضحكة مُدرب،
إنما هو الأب. إذا ما ضحك الطفل، فضحكته مُغتصبة، مُكرهة،

نَرَقَة، مُذهِلَة التعقيد. بعد الامتحان، الذي قد يكون في غاية الاقتضاب، تتَّخِذ الضَّحِكَة الطفولِيَّة صفاءها، بينما تُخفي شجاعة مُتَكَرِّرَة التمرد الأول؛ وسوف يترك الانتصارُ السَّهْل، وفرح التدرُّب، وزهُوُ الطفل بأنَّه أصبح، مثل الأب، كائنُ ماءٍ، «حجر المِقْلَاع» من غير ضغينة. وسوف تمحو مسرَّاتُ السَّباحَة أثر الإذل الأول. لقد أحسنَ أوجينيو دورس رؤية الخصائص مُتعدِّدة الوظائف لـ «ضِحْك الماء». على حين أنَّ الدليل الذي أشار إلى منزل «هلبرون»، والد «سالسبورغ»، يولِّد الإعجاب بِحَمَام «بيرسيه»، و«آندروميد»، إذ إنَّ آليَة مخفيَّة تُشغِّل «مئة نافورة ماء» تُبلِّل الزائر من الرأس حتى القَدَمَيْن. فيُحسُّ أوجينيو دورس تماماً بأنَّ «ضِحكات مؤلِّف الدُّعابة، وبضِحكات الضحِيَّة نفسها» ليس لها النعمة ذاتها. يقول أوجينيو دورس: «الحَمَام هو بُعْثَة نوعٌ من رياضةٍ إهانة الإنسان لنفسه»⁽¹⁰⁾.

سوينبورن، هو الآخر، خدعته انطباعات مُتراكمَة خلال الحياة عن الانطباع البدائي الذي كتبه في «ليسبي براندون»: «الأولى أنَّ الرغبة لا الشجاعة كانت تشدُّه وتربطه بتجربة الماء القاسية». فهو لا يرى تركيب الرغبة والشجاعة الصحيح. لا يرى إلَّا السَّبَّاح يرضخ للرغبة في الشجاعة، مُتذكِّراً شجاعته الأولى بينما كانت الرِّغبة غائبة. في تجربةٍ قُدْرَة كتجربة السباحَة، ليس ثَمَّة تخيير للمُضَيِّ من الرغبة إلى الشجاعة، بل هُناكَ فِعْلٌ شديدٌ لِلزُّوم ما. لقد انزلق سوينبورن، مثل كثيرٍ من عُلماء نفس عصر ما قبل التحليل النفسي، في تحليل تبسيطي يتعاطى مع اللذَّة والألَم تعاطيه مع ماهيَّاتٍ معزولة، قابلةٌ للانفصال، مُتضادَّة. السباحَة مُتضادَّة. السباحَة الأولى مُبكيَّة - مُضحِكة.

Eugenio d'Ors, *La Vie de Goya*, [version française de Marcel Carayon (10)

(Paris: Gallinard, [s. d.]), p. 153.

لقد استحسن جورج لافوركاد تماماً الفرح المُخدّر للعُنف. إذ يُخصّص، في مجموع دراسته الرائعة، مكاناً لموضوعات تحليليّة نفسيّة عديدة. سنحاول، ونحن نتبّع أطروحة لافوركاد، أن نُصنّف الخصائص الحركيّة للتجربة البحريّة. وسنرى كيف تُرمّز عناصر الحياة الموضوعيّة مع عناصر الحياة الخاصّة. ففي العمل العضلي للسباحة يتدخّل تضادّ متميّز سيسمح لنا بتعرّف عُقْدَةٍ خاصّة. نقترح تسمية هذه العُقْدَة، التي تُلخّص كثيراً من خصائص شُعريّة سوينبورن، بـ «عُقْدَة سوينبورن».

العُقْدَة هي دوما نقطة اتّصال ثنائية مُتضادّة. فحُول العُقْدَة، يستعدّ الفرح والألم دوما لتبادل اضطرامهما. يُمكن أن نرى إذاً، في تجربة السباحة، الثنائيات المُتضادّة تتراكم. فالماء البارد، مثلاً، عندما نتنصّر بشجاعة، يُعطي إحساساً بدورة دمويّة حارّة. ينتج منه انطباعٌ بطراوة خاصّة، طراوة مُنشّطة: يقول سوينبورن: «طعمُ البحر، قُبْلَة المياه (هي) مُرّة وطريّة». لكنّ المُتضادّات الفاعلة في إرادة القوّة هي التي تقود كلّ شيء. فكما يقول لافوركاد: «البحرُ عدوّ يبحث عن الانتصار، ويجب أن يتنصّر؛ لأمواجه ضرباتٌ يجب مُجابهتها؛ حيث يتشكّل انطباعٌ لدى السباح بأن جسده كلّهُ يصطدّم بأعضاء الخضم»⁽¹¹⁾. فلنُفكّر بالطابع الخاصّ جدّاً لهذا التشخيص الدقيق مع ذلك! إنّنا نرى الصراع قبل أن نرى المُتصارعين. وبعبارة أدقّ، ليس البحر جسداً نراه، حتّى إنّهُ ليس جسداً نضمّه. إنّهُ وسطٌ حركيّ يستجيبٌ لحركيّة هجماتنا. طبعاً قد تنبثق صورة بصرية من الخيال، وقد تمنح «أعضاء الخضم شكلاً»، ويفضّل الإقرازُ كلياً بأنّ هذه الصُور البصرية تأتي في المحلّ الثاني، في مرتبة تابعة، من خلال

Lafourcade, Ibid., t. I, p. 50.

(11)

ضرورة التعبير للقارئ عن صورة حركية في الجوهر، أولى ومباشرة، تتعلق إذًا بالخيال الحركي، بـخيال حركة شجاعة. هذه الصورة الحركية الأساسية هي إذًا ضربٌ من الصراع في ذاته. والسباح، أكثر من أيّ كان، يُمكن أن يقول: العالم هو إرادتي، العالم هو تحريضي، أنا الذي أهيّج البحر.

لكي نتذوّق طعم ملذات هذا الصراع في ذاته، وحميَّتها، ورجولتها، فليس علينا أن نمضي بسرعة باتجاه خاتمتها؛ علينا ألاّ نمضي بسرعة نحو نهاية التمرين؛ لحظة استمتاع السباح بنجاحه، حين يجد السلام في التعب السليم. فلنأخذ، من أجل تمييز الخيال الحركي، هنا كما في كل موضع، الحدث في إرهاصاته؛ وإذا أردنا بناء صورة «السباحة الخالصة» باعتباره نموذجاً خاصاً لـ «الشعر الخالص»، فلنحلّل نفسياً حتى كبرياء السباح الذي يحلّ بانتصاره القادم. سوف نأخذ في حُسابنا أنّ فكرته تحريضٌ مُصوّر. إذ يقول سلفاً للبحر في حلم يقظته: «سأسبح ضدّك مرّة أخرى، سأكافح، مزهوّاً بقواي الجديدة، واعياً كلياً بقواي الوفيرة ضدّ أمواجك التي لا تُحصى». هذا الاستغلال الذي تجلّ به الإرادة، هو التجربة التي تغنّي بها شعراء المياه العنيفة. وهي تتكوّن من تباشير أكثر ممّا تتكوّن من ذكريات. إنّما الماء العنيف شكلٌ أوّلٍ للشجاعة.

يمضي لافوركاد مُتعبجاً قليلاً إلى عُقد التحليل النفسي التقليدي. لا شك في أنّ التحليل النفسي يستعيد هذه العُقد: فالعُقد المُخصّصة كلّها، بالفعل، نتائج عُقد بدائية. لكنّ العُقد البدائية لا تصير مُخدّرة إلاّ إذا تخصّصت في تجربة شموليّة، إلا إذا اجتمعت بملامح جذابة، وعبرت عن نفسها في جمالٍ موضوعي. وإذا كانت عُقدة سوينبورن تُطوّر عُقدة أوديبية، فيجب أن يكون إطار العُقدة مقياس الشخصية. لذا فالسباحة في المياه الطبيعيّة، وسط البحيرة،

وسط الثَّهَر، هي وحدها التي تستطيع أن تُنْعِش قوَى عُقْدِيَّة. والمسيح باسمه، الذي تمَّ اختياره بِغَبَاءٍ، لن يُعْطَى للتمرين إظارَه الحقيقي. سوف يتقَضُّه المثل الأعلى لِلْعَزَلَة التي لا بُدَّ منها ليعلم نفس التحدي الكوني. فلكي يُحسِّن المرء «إسقاط» الإرادة، يجب أن يكون وحيداً. وقصائد السباحة الطوعية هي قصائد العزلة. ولَسَوْفَ يفتقر المسبح دوماً إلى العنصر النفسي الأساسي الذي يجعلُ السباحة صحيحةً من الناحية الأخلاقية.

لن وفُرت الإرادة الموضوعَ المهيمن في شعر السباحة، فإنَّ الحساسية تحتفظ على نحو طبيعي بِدَوْرٍ مَّا. فَبِفَضْلِ الحساسية ينخرط التَضَادُّ الخاصُّ لِلْمَصْرَاعِ ضِدَّ الماء مع أشكال عَنَفِه واندحاره، في تضادِّ العناء والفرح التقليدي. وسنرى، من جهةٍ أخرى، أنَّ هذا التَضَادُّ ليس مُتَوَازِناً. فَالْتَّعَبُ قَدْرُ السَّبَّاحِ: على الساذية، آجلاً أم عاجلاً، أن تُخلِّي مكانها للمازوخية.

في تبجيل المياه العنيفة، عند سوينبورن، تختلط الساذية والمازوخية في البداية، كما يُناسِبُ طبيعة عُقْدِيَّة. يقول سوينبورن للموجة: «سوف تحتفلُ شفتائِي بِزَيْدِ شَفْتَيْكَ . . . قُبَلَاتِكَ العذبة الحامِزة قوَى كالنبيذ، ومُعَانِقَاتِكَ الواسعة حادَّة جِدَّة الأَلم». إلَّا أنَّ لحظة تَأَنِّي يكون فيها الخَصْمُ هو الأقوى، حيث تجلُّ المازوخية، آنذاك «كلُّ موجةٍ تؤلِّم، كلُّ موجةٍ تجلُّدُ كأنَّها قطعةٌ صغيرة من جِلْد». وبالنسبة «وسمه جِلْدُ احتياج البحر من الكَتِفَيْن إلى الرُكْبَتَيْن، وأرسله على الشاطئ بعد أن جعله سَوْطُ البحر مُحْمِراً بِأَكْمِلِه». (لسيبيا براندون). وأمام استعاراتٍ مُكَرَّرة غالباً كهذه، يستحضر لافوركاد بالضبط الأَلم المُتَضَادُّ لِجِلْدِ المازوخية المُتَمَيِّزِ للغاية.

إنَّ تذكُّرنا الآن أنَّ هذا الجِلْد الذي يظهر في سباحة محكِنة، أي كاستعارة استعارية، سوف نُدْرِك ما تكون مازوخية أدبية، مازوخية

افتراضية. فالجلد، في الواقع النفسي للمازوخية، شرطٌ مُحتمَل للمتعة؛ وفي «الواقع الأدبي»، لا يعود الجلد إلى الظهور إلا باعتبارها نتيجة، ومتابعةً لِهْناءٍ مُفْرِط. فَالبحرُ يجلد الإنسان الذي هزَمه، الذي يرميه على الشاطئ. ومع ذلك، ينبغي ألا يخذعنا هذا العكس. لأنَّ تضادَّ اللذة والعذاب يسمُّ القصائد مثلما يسمُّ الحياة. وحين تجد قصيدةً نغمةً مأساويةً متضادةً، نشعر أنَّها صدىٌ مُتعدِّدٌ للحظةٍ مُقومةٍ حيث ترابط، في قلب الشاعر، خيرٌ كونٍ كاملٍ وشره. ومرةً أخرى، يجعلُ الخيالُ حوادثَ بائسةً في الحياة الفردية تَرتقي إلى المستوى الكوني. إذ ينتعش الخيالُ من خلال هذه الصُّور المهيمنة. ويُضِضُ جزءٌ كبير من شعر سوينبورن مع هذه الصورة المهيمنة لِجلد البحر. إذاً نستند، في ما نعتقد، على الاحتفاظ باسم سوينبورن لِتعيين عقدةٍ خاصّة. ونحن مُتأكِّدون من أنَّ السباحين جميعاً سوف يعترفون بعقدة سوينبورن. سوف يعترف بها، على الأخص، السباحون الذين يحكّون قصّة سباحتهم، ويجعلون من سباحتهم قصيدةً، لأنّها واحدة من العُقد المُشعرنة للسباحة. ستكون إذاً موضوعَ شرحٍ مُفيداً لِتمييز بعض الأحوال النفسية، وبعض القصائد.

كان يُمكن أن يكون بايرون موضوعَ دراسةٍ مُشابهة. لأنَّ مؤلَّفاته تفيض بالصياغات التي تتعلّق بِشعرية السباحة. فقد تزوّد بكثيرٍ من تنوّعات الموضوع الأساسي. وهكذا نقرأ في الأخوان فوسكاري: كم من مرّة شققتُ الأمواج بِذراعٍ متين، مُعتريّاً مُقاومتها بصدرٍ جريء. بِحركةٍ سريعة كنتُ أُلقي جُمتي الرطبة إلى الوراء، وأُفرِّق الزُّيد بازدراء⁽¹²⁾. إنّ حركة إلقاء الجُمة الرطبة إلى الوراء هي وحدها ذات

Paul de Reul, *De Wordsworth à Keats*, p. 188.

(12) استشهد به:

دلالة. لأنها لحظة خلّ، علامة على قبول المعركة. حركة الرأس هذه تسمّ إرادة أن يكون رأس حركة ما. السباح يُواجه حقاً الأمواج، وحينئذ «الأمواج تتعرّف سيّدها، كما يقول بايرون في تشيلد هارولد».

طبعاً، ثمة نماذج أخرى للسباحة غير السباحة العنيفة الفاعلة التي درسناها تَوْأ في هذا المقطع. إذ يُمكن لعلم نفس ماءٍ كامل أن يجد في الأدب صفحات قد يكشف فيها عن نفسه اتّصال حركيّ بين السباح والأمواج. جون شاربانتيه، على سبيل المثال، يقول قولاً رائعاً عن كولريدج: «يستسلم لافتتانه الحالم؛ يتفتح في البحر مثل قنديل البحر؛ حيث يسبح بخفة ويبدو أنّه يفترون بإيقاع انتفاخ سقوطه، وآته يُداعب التيارات بخيميّاته اللدنة العائمة...»⁽¹³⁾. يجعلنا جون شاربانتيه، من خلال هذه الصورة المعيشة حركياً باستغراق، الصادقة مع قوى الخيال المادّي، نفهم السباحة اللدنة، المحجّامة، على الحدّ الدقيق بين السالب والموجب، حدّ التمّوج والدافع الذي يلتحق بحلم البقطة المُهدّده؛ لأنّ كلّ شيء يتقارب في اللاشعور. وهذه الصورة حقيقة كولريديجية كبرى. أولم يكتب كولريديج عام 1803 إلى ويدوود: «كياني مليء بالأمواج التي تندفع ثمّ تتلاشى، هنا وهناك، كالأشياء التي ليس لها سيّد مُنترَك...؟» هكذا سوف يكون منام رجل لا يعرف أن يهيج العالم؛ سوف تكون سباحة إنسان لا يعرف سبيل تهيج البحر.

إنّ دراسة أكثر تقدّماً في هذا السبيل، قد تسمح لنا بأن نتّبع عبور نماذج من السباحة إلى استعارات مسيحية الشكل. حينذاك يُفضّل تأسيس التاريخ الطبيعي للأسماك الخياليّة. هذه الأسماك

John Charpentier, *Coleridge*, p. 135.

(13)

الخيالية قليلة في الأدب، لأنَّ خيالنا الحركي عن الماء فقيرٌ جداً. لقد حاول تيبك، في قصَّته فيسرمَنخ (Wassermensch)، أن يتتبع بصدق تحوُّل إنسانٍ منذورٍ للماء الأصلي. على عكس مويجة جيرودو (L'Ondine de Giraudoux)، التي تنقضُّ الصِّدق الأسطوري، ولا تستفيد من تجربةٍ حلمية عميقة، وهكذا ندرك أنَّ جيرودو يهربُ كأنما من لعبةٍ سرعانَ ما تُتعبه من استعاراته عن الأسماك. لم يستطع أن يعبرَ من الاستعارة إلى التحوُّل. فطلَّبه من حورية البحر أن تقوم بالانزياح الكبير ليس إلا مُزاحاً سكونياً، شكلياً لا يتوافق مع خيال المادَّة الحركي.

لما كان علم النفس العُقدي غالباً ما تُحدِّده دراسة العُقدي الموهنة، أو المُتحوِّلة، فسندرس الآن عُقد سوينبورن الموهنة. وبالفعل، إنَّ لِتحدِّي البحر شُجاعانه المُزيِّفين. مثلاً «التحريض»، من المُنعطف، أسهل، وبالتالي أكثر فصاحة. آنذاك يُعيَّن «عقدة سوينبورن كامنة» تتزيَّن بِمُكوِّنات جمالية جدَّ متنوعة. ستفحص إذاً بعضاً من مظاهر حلم اليقظة وأدب الماء هذه.

IV

هل ثمة من موضوع أكثر ابتذالاً من موضوع غضب المحيط؟ بحرٌ هادئ يأخذه غضبٌ مُباغت. فيُرغي ويُزبد. يتلقَّى جُملة استعارات الهيجان، جُملة الرموز الحيوانية للهيجان، وللغضب. يُهبَّج فروته الشبيهة بفروة الأسد. يُشبه زبده «لُعاب اللويثان»، «الماء مليء بالمخالب». هكذا كتب فيكتور هوغو، في عُمال البحر، نفسانية العاصفة⁽¹⁴⁾. في هذه الصفحات التي تحدَّثت كثيراً إلى الروح

Victor Hugo, *Les Travailliers de la mer*, livre III: *La Lutte*.

(14)

الشعبي، راكم فيكتور هوغو الاستعارات الأكثر تنوعاً، وهو واثق بأنه سيكون مفهوماً. ذلك أن نفسانية الغضب، في الجوهر، من أكثر النفسانيات غنى، وأكثرها رهافة. فهي تمضي من الرياء والجبن حتى الكلبية والجريمة. وكُم الأحداث النفسية الجاهزة للإسقاط في الغضب أكثر كثيراً منه في الحب. واستعارات البحر السعيد والخير ستكون إذاً أقل كثيراً من استعارات البحر الرديء.

ولمّا كنا نريد في هذه الصفحات، بوجه خاص، تمييز مبدأ الإسقاط الحركي، سنحاول ألا ندرس إلا حالاً واحدة مُحَدَّدة تماماً لإسقاط الغضب، وذلك بأن نعزل، ضمن حدود الممكن، تأثير الصُور البصرية، وبأن نتتبع بعض المواقف التي تُشارك في حميمية الكون الحركية.

مثلاً، في مناسبات عدّة، يُبين لنا بلزاك في *الطفل اللعين* روحاً في تراسل كامل مع حياة البحر الحركية. حيث إنَّ الطفل اللعين «إيتين»، منذور تقريباً لِحَقِّ المُحيط. فلحظة ولادته، «كانت تُزمر عاصفة مُرعبة عبّر تلك المدخنة التي كانت تُكرّر أدنى عصفه بإعطائها معنى حزناً، وكان غرض أنبوبها يضعها في اتصال تامّ مع السماء إلى حدّ أنه كان لجمرة البيت نوعٌ من التنفّس، إذ كانت، على هوى الريح، تلمع وتنطفئ على التوالي»⁽¹⁵⁾. إنها صورة غريبة حيث أنبوب مدخنة، مثل خلق خشين وغير مُكتمل، يُعقلن - برعونة مقصودة من دون شك - تنفّس الإعصار الحائق. من خلال هذه الوسيلة الخشنة، حمل المُحيط صوته النبوتي إلى الحجرة الأكثر إغلاقاً: ولادة العاصفة المُرعبة هذه تسم إلى الأبد حياة الطفل اللعين بعلامة مشؤومة.

Honoré de Balzac, *L'Enfant maudit* [Paris: Librairie nouvelle, 1858], (15)

من جهة أخرى، سيُقدّم بلزاك، في مركز قصّته، فكرته الحميمة: ثمة ترأسلّ بالمعنى السوينبورني، في حياة عُصْر مُهْتَاج وحياة وعي تعس. «لقد سبق مرّات عدّة أن وجد مُراسلات لُغْزِيّة بين هذه الانفعالات وحركات المُحيط. وكان تأليه أفكار المادّة التي وهبه إيّاها علّمه الخفيّ، يجعل هذه الظاهرة أكثر فصاحة في نظره كما في نظر أيّ إنسان آخر»⁽¹⁶⁾. فكيف نعتزّف بوضوح أكثر أن المادّة تمتلك فكرة، حلّم يقظّة، وأنّها لا تقتصر على التفكير فينا؟ لا ننسى أيضاً أن ما يملك الطفل اللعين من «العلم الخفيّ» ليس صنّع مُعجزات ماهر، ولا علاقة له بالعلم العلمي لامرئ مثل فاوست. إنّه، في إن واحد، ما قبل علم غامض، ومعرفة مُباشرة لحياة العناصر الحميمة. لم يُكتسب في المُخبر، عبّر تحليل الموادّ، بل اكتسب من مواجهة الطبيعة، من مواجهة المُحيط، في أثناء تأمل وحداني. ويتابع بلزاك: «خلال السهرة الحاسمة حيث كان سيرى أمّه للمرة الأخيرة، اهتاج المُحيط بحركات بدت له استثنائية». فهل يجب التشديد على أن عاصفة «استثنائية» إنّما هي عاصفة رآها مُشاهد في حال نفسيّة «خارقة»؟ حقّاً، ثمة آنذاك مُراسلة استثنائية من الكون إلى الإنسان، اتّصال داخليّ حميم، اتّصال مادّي. تترابط المُراسلات في لحظات نادرة واحتفالية. إذ يُعطي التفكير الحميم تأملاً نستكشف فيه حميميّة العالم. إذ إنّ للتفكير بعينين مُغمضتين، وللتأمل بعينين مفتوحتين على وسعهما، الحياة المُباغتة ذاتها. الروح تُعاني في الأشياء، حيث يتطابق مع شدة الروح بؤس مُحيط: «كان حراك المياه الذي يظهر البحر هائجاً من الداخل؛ كان ينتفخ بأموّاج ضخمة تزفر بضجيج حزين، شبيه بنباح الكلاب الواهنة. فوجئ إيتيين يقول لنفسه: «ماذا يُريد متي؟ إنّه يعمل ويتعب مثل مخلوق حي! غالباً كانت تحكي

(16) المصدر نفسه، ص 60.

لي أُمِّي أَنَّ المُحيط كان فريسةً نهاياتٍ مُرعبةٍ في أثناء الليل حيث وُلِدْتُ. ما الذي سوف يحصل لي؟ إِنَّ اندفاعات ولادةٍ مأساويةٍ تتصاعد هكذا قويّةً حتّى تصير اندفاعاتٍ مُحيطٍ».

إذن يزداد التراسل اشتداداً من صفحةٍ إلى صفحةٍ. «من فرط البحث عن ذاتٍ أخرى له استطاع أن يُسرَّ إليها أفكاره، وأمكّن لحياته أن تكون حياته هو، ينتهي بالتعاطف مع المحيط. ويغدو البحر، في نظره، كائنًا حيًا، مُفكّرًا...»⁽¹⁷⁾. قد نسيء فهم أهميّة هذه الصفحات إذا لم نرَ فيها سوى إحيائيةٍ مُبتذلةٍ، وحتّى مُجرّد افتعال أدبي لإحياء الإطار مع الشخصية. وسيجد بلزّاك فعلاً فوارق نفسيّة دقيقةٍ ندر تدوينها إلى حدٍّ أن جدّتها ضمانُ الملاحظة النفسية الواقعية. وسيكون علينا أن نحتفظ بها بوصفها ملاحظات بناءً للغاية، في نظر علم نفس الخيال الحركي.

تعالوا نرى، في الواقع، ظهور إرادةٍ القوّة. ليس ثمة، بين إيتيين والمحيط، تعاطفٍ غامضٍ وحسب، تعاطفٍ رخو. ثمة، بخاصّة، تعاطفٍ غاضبٍ، اتّصالٌ مُباشر، وقابل للارتداد، بين أشكال العنف. حينذاك، يبدو أن العلامات الموضوعيّة للعاصفة لا تعودُ ضروريّةً لكي يتنبأ الطفلُ اللعين بالعاصفة. لا يكاد هذا التنبؤ يكون علاماتيّاً، بل هو نفسيّ تقريباً. إنّه مُتّصلٌ بعلم نفس الغضب.

العلامات، بين كائنين يتغاضبان، هي لا أشياء - لا أشياء تخدع. وهل هناك حوارٌ حميمٌ أكثر من حوار غَضَبين؟ «أنا» وال «أنت» الغاضبان يُولدان في اللحظة نفسها، وفي مُناخ الهدوء المُسطح نفسه. وهما، في علامتهما الأولى، مُباشران ومحجوبان. الـ

(17) المصدر نفسه، ص 65.

«أنا» وال «أنت» الغاضبان يتابعان معاً حياتهما الصّماء، فهما مخبوءان ومتمظهران؛ رباؤهما منظومةٌ مُشتركة، منظومة أدبٍ مُناسب على وجه التقريب. وفي النهاية، الأنا والأنت الغاضبان ينفجران معاً، مثل نفير حربّي. هما في النعمة ذاتها. بين الطفل اللعين والمُحيط يرتسم نفس الخطّ البياني للغضب، مستوى العُنفِ نفسه، وتوافق ضروبِ إرادة القوّة نفسه. كان إيتين «يشعر في نفسه عاصفةً حقيقية عندما كان (البحر) يحنّ؛ كان يتنفّس بغضبٍ في صفيحه الحادّ، كان يعدو بالنّصال الهائلة التي تتحطّم إلى آلاف القطع السائلة على الصخور، كان يُحسّ أنّه جريء ومُرعِب كالبحر، ومثل البحر، كان يثب من خلال العودات الثمينة؛ مُحفِظاً بلحظات صمته المُقطّب، ومقلّلاً لحظات صمته المُباغته»⁽¹⁸⁾.

وجد بلزك للتوّ سِمةً نفسيةً واقعية تُبرهن على شموليّة فعلٍ مُنفرد. وبالفعل، مَنْ لم يرَ، على شاطئ البحر، طفلاً لمفاوياً يقمع الأمواج؟ يحسبُ الطفلُ قمعَه لينطق به في اللحظة التي ستُطيعه خلالها الموجهة. ويوافقُ إرادته في القوّة مع فترة البحر الذي يدفع أمواجه ويسحبها على الرّمْل. يبني داخل ذاته نوعاً من الغضب الموقّع بمهارة حيث يتعاقبُ دِفَاعٌ سهلٌ وهجوم ظافرٍ على الدوام. ويلحق الطفلُ بالبحر الذي يتراجع؛ يتحدّى البحر العدائي الذي يمضي، يزدرى، وهو يهزّب، البحر الذي يعود. الصّراعات البشرية كُلّها تُرمز مع لعبة الطفل هذه: هكذا يُغذّي الطفل الذي يقمع الأمواج، خلال ساعاتٍ طويلة، عُقْدَةَ سوينبورن مُقنّعة، عُقْدَةَ سوينبورن كائنٍ أرضي.

يبدو لنا مُستَحسناً أن يُعير النقد الأدبي جُملة أشكال عُقْدَةِ سوينبورن حين تُعزّل جيّداً، مزيداً من الأهمية التي لم يُعزّها سابقاً

(18) المصدر نفسه، ص 66.

لهذه الصفحات شديدة التميز. لقد سجّل ميشليه، بعمقه النفسي المعهود، المشهد نفسه: «كُلُّ خيالٍ شابٍ (يرى في غُنبِ الموج) صورةَ حربٍ، معركة، ويهْلَعُ في البداية. وبعد أن يكتشِف أن لهذا الهْلَعِ حدوداً يتوقَّف عندها، الطفل المُطمئن يكره بدلاً من أن يخشى الشيء الهمجني الذي يبدو أنه يحقِّد عليه. وبدوره يرمي عدوّه الهادر بالحصى. كنت أراقب هذه المُبارزة في الهافر، في شهر تمّوز/ يوليو عام 1831. أحسّت طفلةٌ كنتُ أقتادها هناك في حضرة البحر، بجُرأتها الفتيّة، وازدردت هذه التحديّات. كانت تُقابل الحرب بالحرب. صراعٌ غير مُتكافئ، إلى حدّ السخرية، بين اليَدِ الرهيقة، للمخلوقة سريعة العطب، والقوّة المُرعبة التي لم تكن تُغيّرها الاهتمام إلاّ لَمَماً⁽¹⁹⁾».

من جهةٍ أخرى، بديهِيّ أنّ على المرء، لكي يفهم العقدة فهماً جيّداً، أن يُشارك، هو ذاته، فيها. لذا، فَميشليه خيرٌ مِثالٍ على هذا. ألا يبدو أنّه يُعاني فلسفيّاً من حقيقة أنّ المُحيط «قلّما يأخذ بالحُسابان» شجاعةَ البشر؟

في تحديّاتٍ مُتبادلة مثل هذه، الكاتبُ أكثرُ فقراً، والمُحيطُ أكثرُ هذراً. لكنّ الكبرياء تُستثار دوماً بالطريقة نفسها أمام الموجة الهاربة. فكلُّ ما يهرُب أماناً، حتى لو كان ماءً خاملاً لا حياةً فيه، يجعلُنا مُتيقّظين. في روايةٍ لجول صاندو (Jules Sandeau)، نعثر، بِقَدْرِ من التفصيل، على عُقدة سوينبورن الكامنة نفسها: «عندما كان المُحيطُ يتركُ ضيفافه، كانت ماريانا تتمنى أن تلاحق الماء الهارب، وأن تراه يعود إليها. حينذاك، كانت تهرُب بدورها... كانت تهرُب، لكنّ خُطوةَ خُطوة، بِقَدَمٍ لا يستسلم إلاّ آسفاً، ويودُّ أن يترك الماء يلمسه⁽²⁰⁾». في بعض الأحيان، صيحاتُ حُرّاسِ الشواطئ تقتلُها من

Jules Michelet, *La Mer*, p. 12.

(19)

Jules Sandeau, *Marianna*, 11e édition (Paris: [s. n.], 1876), p. 202.

(20)

«معانفات الموجة الموشِكة على افتراسِها». في ما بعد، إذ يقبِرون الخطر، يقولون لنا إِنَّ الموجة تَثْبُ على ماريانا، مثل ضَبْع، والأنصال «تعيثُ في جسدها». إِنَّ للبحر، كما يتَّضح، غيظاً حيوانياً، غيظاً بشرياً.

ها هوَ إذاً روائيٌّ لا بُدَّ أنه يرسمُ تمرُّدَ نفسٍ مجروحة، عاشقةٍ عظيمة خائنها الحياة، قرحتِها الخيانة الأكثر ظُلماً، ولا يجد الكاتب، من أجل تصوير انتفاضِ جدِّ حميم، شيئاً أفضل من لعب طفل يتحدَّى المُحيط! ذلكَ أنَّ صُورَ الخيال الأول تقود حياتنا كُلَّها. ذلكَ أنها تتخذ مكانها، كما من تلقاء نفسها، في محور المأساة البشرية. فالعاصفة تمنحنا الصُور الطبيعية للانفعال. كما يقول نوفاليس بعبقريته في التعبير المُباشر: «العاصفة تُشجِّع الانفعال».

كذلك، عندما نمضي إلى أصل الصُور، عندما نعيش من جديد الصُور في مادتها وفي قُوَّتها الأولى، نعرف كيف نجد شعوراً في صفحات مُتَّهمة ظُلماً بالتفخيم اللفظي. كما لو أنَّ التفخيم لم يكن سلفاً، بملامحه الجميلة، عاصفةً اللفظ، وشغفاً بالتعبير عن الذات! هكذا، وقد فهمنا المعنى الواقعي لعقدة سوينبورن، نستعيد نبرة صادقة في صفحة كهذه الصفحة: «ياغورور الألم! في حضرة البحر، لم تتضايق ماريانا من هذا الموحش العظيم الذي يملأ شُطآنه بالانتحاب الأبدى. اعتقدت أنها تسمع روحاً يستجيب لزفراءِ بحرِها. لقد قام بينهما ما لستُ أدري من اتصالاتٍ خفية. عندما كانت الأمواج الثائرة تثب غاضبة، فرساً بعُرفها الأبيض، شاجبة، شعواء، كانت تمضي إلى الشاطئ الرَّملي؛ وهناك، مثل روح العاصفة، تمزج صرخاتها بصخب الإعصار. حسناً! كانت تقول وهي تسير عكس النَّصل؛ حسناً! أنت مُعذَّبٌ مثلي، أُجَبِّك هكذا! وكانت تعتقد، إذ قدَّمت نفسها بفرح مُعْتِمٍ للزبدِ المُتجمِّد الذي كانت الريح ترميه في

وجهها، بأنها تتلقّى قُبلةً أختَ قنوطها»⁽²¹⁾. هل يجب التشديد على دقّة هذه الكآبة الفظيعة، لهذه الكآبة الفاعلة، لهذه الكآبة التي تُريد اعتداء الأشياء المُكرّر بعد أن تحمّلت اعتداء البشر؟ إنّها كآبة المياه العنيفة المُختلفة كُلّياً عن كآبة المياه الميتة عند إدغار بُو.

النفوس الأكثر عُذوبةً يُمكن أن تُفاجأ في أثناء «تأليفها» بصورة بطوليّة. تحكي مارسولين ديوردس - فالمور الرقيقة - التي تُسمّى ابتئها الكبرى أوندين - أنها، إذ أتت من أمريكا، في سنّ الخامسة عشرة، جعلت البحّارة يُوثّقونها بقوةٍ بالأصفاد لكي تُشارك من دون شكوى، ومن دون صُراخ، ومن دون همسة «بمشهد العاصفة المؤثّر، وبصراع الرجال ضدّ العناصر الهائجة»⁽²²⁾. من غير أن نجعل من أنفسنا حكماً لواقع هذه الذكرى البعيدة، ومن دون أن نتساءل عمّا إذا كانت هناك واحدة من البطولات المُتكرّرة جدّ المعتادة في «ذكريات طفولة» الكتاب، فلنلاحظ، على عَجَل، المزيّة الكبرى لعلم نفس الخيال: المبالغة في واقعةٍ إيجابية لا تُبرهن على شيء - على العكس - ضدّ «واقعة الخيال». ف «الواقعة المُتخيّلة» أهمّ من «الواقعة الواقعيّة». في ذكرى السيّدة مارسولين ديوردس - فالمور، الذاكرة تُهول؛ نحن إذاً واثقون من أنّ الكاتب يتخيّل. فمأساة اليتيمة الشابة اندرَجَتْ في صورةٍ عظيمة. وقد وجدت شجاعتهَا أمام الحياة في رمزٍ شجاعتهَا أمام البحرِ الغاضِب.

بوسعنا، من جانبٍ آخر، أن نجد أحوالاً حيث نرى نشاطاً ضرب من عُقدة سوينبورن مُراقبة، مُسيطر عليها. هذه الأحوال خليقة بأن تحمل، في اعتقادنا، تأكيداً ثميناً لأطروحتنا عن الخيال الحركي.

(21) المصدر نفسه، ص 197.

Arthur Pougin, *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore* [(Paris: C. (22) Lévy, 1898)], p. 56.

فما الهدوء البشري الحقيقي؟ إنَّه الهدوء الذي يكتسبه الإنسان نفسه، وليس بالهدوء الطبيعي. إنَّه الهدوء المُكتسب ضدَّ العنف، ضدَّ الغضب. يُجرَّد الخصم من سلاحه؛ يفرض هدوءه على الخصم؛ ويُعلن السلام للعالم. إنَّنا نحلمُ بتراسلٍ سحريٍّ بين العالم والإنسان. يُعبّر إدغار كينييه عن سحر الخيال هذا بقوةٍ مُتفردةٍ في قصيدته العظيمة عن «ميرلان الساحر»:

ماذا تفعلُ لِتهدئة بحرٍ غاضِب؟

أتمالكُ غَضبي⁽²³⁾.

كيف نجد قولاً أفضل من قولٍ إنَّ الغضب معرفةٌ أولى بالخيال الحركي؟ نحنُ نُعطيه ونتلَّقه؛ ننقله إلى الكون ونوقفه في القلب كما في الكون. فالغضبُ أكثرُ أشكالِ التبادلِ بين الإنسان الأشياءِ مُباشرةً. فهو لا يُثيرُ صوراً عديمة الجدوى؛ لأنَّه هو الذي يُعطي الصُّور الحركية الأولى.

الماء العنيف واحدٌ من الأشكالِ الأولى للغضب الكوني. كذلك ليس ثمة من ملحمةٍ بمعزلٍ عن مشهدٍ عاصِفة. يُشير م. ج. روش (M. J. Rouch) إلى هذا، ويدرس - بوصفه عالِمَ أرصاد - العاصفة كما وصفَها رونصار في الـ «فرانسياد»⁽²⁴⁾. فعظمة الإنسان بحاجةٌ إلى أن تُقاسَ بِعظمةِ العالم: يقول شاتوبريان، بعد أن رسمَ العاصفة في «الشهداء»: «تولَّد الأفكار النبيلة من المشاهد النبيلة».

Edgar Quinet, *Merlin l'enchanteur*, t. 1, p. 12.

(23)

Jules Rouch, *Orages et tempêtes dans la littérature*. Ronsard. La Fontaine. Mme de Sévigné, Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand. Alfred de Vigny, George Sand. Eugène Fromentin, Gustave Flaubert, Pierre Loti (Paris: Société d'éditions géographiques, 1929), p. 22.

سوف نتمكن فعلياً من إيجاد صفحات تُعيش فيها عُقدة
سوينبورن فلسفةً عظيمة، حيث يرتقي الإنسان الواعي، بقوّته فوق
البشرية، إلى دُورٍ يُتَوْن مُهيمن. أهو لقاء المصادفة الذي يجعلُ من
غوته نصيراً، كما نعلم، للزراعة النباتية في الجيولوجيا، وواحداً من
أكثر مُتكلّفين «نبتون النمسي»؟ نقرأ، في فاوست الثاني، هذه
الصفحة: «كانت عيني قد توجّهت إلى مدّ البحر. كان ينتفخ ليتكدّس
على ذاته، ثم يتراجع مُهيّجاً أمواجه، ليُزجج امتداد الشاطئ، وكنت
أزدري أن أرى، بصفة حركة دَم مُنفعل، الزهو يُثير استياء عقل خُرّ
يحترم الحقوق كافة. اعتبرت الشيء حادثاً، وشحذت نظري: توقّف
المدّ وجرى إلى الخلف، وابتعد عن الهدف الذي كان قد مسّه
بكبرياء... يقترب مُتسلّقا، يُعقِم ذاته، ليسرّ العقم على ألف شاطئ
وشاطئ؟ ثم ينتفخ ويتعاطم، ويجري، ويغمر اتساع الشاطئ
المهجور المرعب. هناك تُهيمن أمواج على أمواج طائشة؛ تتراجع
... ولا تفعل شيئاً. يُمكن أن تُعذّبنني حتى القنوط، قوّة العناصرِ
الهائجة العمياء هذه. بينما يجرؤ روجي على أن يرتفع فوق ذاته.
هاكم أين أودّ أن أكافح! هناك أودّ أن أنتصر! وهذا مُمكن! ...
ينحني البحرُ أمام أيّ هضبةٍ مهما كان عنيفاً؛ ولطالما تقدّم بكبرياء،
وجابّه أدنى نتوء بافتخار، وجرّجه أدنى عُمتٍ بانتصار. وهكذا
شكّلتُ في ذهني مشروعاً فوق مشروع. اضمن لنفسك هذه البهجة
النادرة! أطرّد البحر المُتصلّف، اضغط حدود الامتداد الرطب،
وادفعها بعيداً بعيداً على أعقابها... ها هي رغبتِي»⁽²⁵⁾.

إيقاف البحر الصاخب بالنظر، كما تبغي إرادة فاوست، وإلقاء
حجرٍ في البحر العُدواني كما يفعلُ طفلٌ مِشليه، هما صورة الخيال

Johann Wolfgang von Goethe, *Le Second Faust*, trad. Porchat, p. 421. (25)

الحركي نفسها. إنه حلم إرادة القوة نفسه. وهذا التقريب غير المنتظر بين فاوست وطفل، يمكن أن يفهمنا أن ثمة على الدوام قليلاً من السذاجة في إرادة القوة. وقدّر إرادة القوة هو، في الواقع، الحلم بما بعد القدرة الفاعلة. ولعلّ إرادة القوة أن تكون عاجزة من دون هذا الحد الغامض للحلم. فمن خلال هذه الأحلام تكون إرادة القوة هي الأكثر هجومًا. مُنذَرٌ، ذاك الذي يريد أن يكون إنساناً أسمى يستعيد، ببساطة شديدة، أحلام الطفل نفسها الذي يتمنى أن يكون رجلاً. وقيادة البحر حلم فوق بشري. إنّ هذا، في آين واحد، إرادة العبري، وإرادة الطفل.

V

العناصر المازوخية عديدة في عُقدة سوينبورن. وبوسعنا أن نربط بعقدة علم نفس المياه العنيفة هذه عُقدة سادية بوضوح أكثر باسم عُقدة سركسيس.

فلنضع من جديد تحت نظر القارئ الطرفة التي يحكيها هيرودوت⁽²⁶⁾: «بعد أن أمر سركسيس ببناء جُسور بين مدينتي سيستوس وأبيدوس، وبعد انتهاء بنائها، هبّت عاصفة هائلة قطعت الجبال، وحطمت القوارب. ولما علم سركسيس بالخبر، اغتاظ، وأمر غاضباً بأن يُجلّد نهراً هيلسيون ثلاثمئة جلدة، وأن يُرمى فيه زوج من الأصفاد. وسمعت قول الناس إنه أرسل أيضاً مع مُنفّذي هذا الأمر أناساً لكي يمهروا الماء بحديد مُحَمّى. لكنّ من المؤكّد أنّه طلب أن يُلقى، في أثناء جلّد المياه، هذا الخطاب الهمجي الأخرق: «أيتها الموجة المُرّة، سيذكّك يُعاقبك هكذا لأنك هاجمته من دون

Hérodote, *Histoire*, vol. VII, pp. 34-35.

(26)

سبب. سوف يعبرك الملك سركسيس بالقوة أو بالرضا. الناس مُحَقَّقُونَ
إن لم يُقدِّموا لك الأضاحي، لأتلك نهرٌ خادِعٌ وقذِرٌ». وهكذا أمر
بإنزال العقاب بالبحر، وبقطع رؤوس أولئك الذين بنوا الجسور⁽²⁷⁾.

إذا كانت هنا طُرفةً معزولة، وعَتَّةً استثنائي، فهذه الصفحة
ضئيلة القيمة في دراسة الخيال. لكن الأمر خلاف ذلك تماماً،
وضروب العتة الخارقة للعادة ليست استثناءات. إذ لا تنقُصنا
الخرافات التي تُجدد طقس ملك الميدين. فبعد إخفاق تعازيمهم،
وبعد أن سوَّغت لهم الساحرات حقدَهم بجُلْد المياه السبخة⁽²⁸⁾!
ينقل سانتيف أيضاً، بحسب ما يقول «بوكفيل»، طقس الأتراك
القاطنين على ضفاف نهر إيناخوس (Inachus). هذا الطقس كان لا
يزال مُطبَّقاً عام 1926: «يعرض الأتراك للقاضي، في عريضة،
موجهة وموقَّعة بحسب الأصول، أنَّ نهر إيناخوس، خرج عن
حدوده، وأضرَّ بحقولهم، وتوسَّطه بأن يأمره بالعودة إلى مَهْدِهِ.
فسلَّم القاضي حُكماً باتَّجاه الحلِّ، واكتفَى بهذا القرار. لكن إن
فاضت المياه، ينزل القاضي عندئذ برفقة السَّكَّان إلى النهر لإجباره
على الانسحاب. وتُرمى فيه نُسخة من إخطار القاضي؛ وينعته الناس
بأنَّه مُعتَصِبٌ وقُدَمَرٌ، ويرمونه بالحجارة...». والطقس نفسه مذكورٌ
في الأغاني الشعبية في بلاد الإغريق وضربيا لـ «أشيل ميليان»⁽²⁹⁾. إذ
تجتمع نساء البحارة المفقودين على شاطئ البحر. وتُعْثِي كُلُّ مِنْهُنَّ:

(27) كان الملك قورش (Cyrus) نبلاً قد نأى من نهر «جند» الذي أغرق واحداً من
جبابه المُقدَّسة. «إذ اغتاط قورش من إهانة النهر، هذَّه بأن يجعله من الضعف حدَّاً، بعد
العقاب، حتى النساء يُمكنهنَّ عبوره من دون أن يبللن رُكُلهنَّ، وحفر جيشه ثلاثمئة قناة
لتحويل مجرى النهر».

Paul Sébillot, *Le Folklore de France*, vol. II, p. 465

(28)

Achille Millien, *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du*

Monténégro (Paris: A. Lemerre, 1891), p. 68.

اجلِّدْ على التوالي سطح الموج

يا بحرُ، يا أيُّها البحر الشرير بموجه المُزبد،

أين هم أزواجنا؟ أين هم عُشاقنا؟

تخضعُ جُملة أشكال العُنف هذه لِعلم نفس الحقد، والشار
الرمزي وغير المُباشر. وبإمكاننا أن نجد في عِلْم نفس الماء ضروبَ
عُنفٍ مُشابهة ستستخدِم شكلاً آخر للهِياجِ الغاضِب. وسوف نرى،
ونحن نتفحّصُها على التوالي، أن تفاصيل عِلْم نفس الغضب كُلِّها
تتلاقى على الصعيد الكوني. ويُمكننا أن نرى فعلاً في طقوس مُثيري
العاصِفة، عِلْم نفس بديهي لِمَا هو «مُكَّد».

للحصول على العاصِفة المرغوبة، يُهيَّج مُثيرُ العاصِفة، مُخترع
العاصِفة، الماء مثلما يُنكِّدُ طِفْلٌ كلباً. ويكفيه ينبوع. يأتي إلى حافة
الماء، مع عصاه من البندق، مع عصا يعقوب^(*). يخذش بِطرف
العصا مرآة ينبوع الشفّافة؛ ويسحبُها بقوة؛ وبحركة مُباغتة يُدخلُها
من جديد؛ فينجز الماء.

الماء الهادئ الشفّاف، في سكونه:

الماء، مثل جِلْدٍ

لا أحدَ يستطيع أن يجرحَه⁽³⁰⁾،

ينتهي حقاً بالاهتياج. أعصابُ الماء متوفّزة الآن. حينئذٍ يُدخل
مُثير العاصِفة العصا حتى الحمأ؛ يُفتّش ينبوعَ حتى الأحشاء. هذه

(*) Le Baton de Jacob : أداة فلكية مكوّنة من أربع مطارق مُتعامدة يُمكن ضبطُ
أوضاعها النسبية من خلال انزلاقها على قضيب العصا، وبذلك تسمح، من خلال حساب
علاقات المثلّثات، بقياس ارتفاع نجم عن مستوى الأفق.

Paul Eluard, *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs* (30)
animaux, Mouillé.

المزة يغضبُ العنصر، يغدو غضبه كونياً؛ تُزمر العاصفة، تنفجر الصاعقة، يُطقطق البرد، ويفيض الماء من الأرض. لقد قام مُثير العاصفة بمهمته العَلم كونيّة. لهذا، أسقط علم نفس التنكيد، وهو مُتأكد من أن يجد في الماء خصائص علم نفس كوني.

سوف نجد في «فولكلور المياه» لسانتيف عديداً من الأمثلة عن طقس مُثيري العاصفة⁽³¹⁾. فلنُلخص بعضاً منها. نقرأ في عبادة الشيطان لنيقولا ريمي⁽³²⁾ (Nicolas Remi): «لقد صُرح بالقول الحُر والعفوي لأكثر من مئتي شخص أن رجلين محكومين حرقاً بالنار بوصفهما ساحرين، اجتماعاً لأيام عدة على ضفاف مُستنقع، أو نهر، وهناك، حيث كانا مُزوَّدين بعضا سوداء قَدَمها لهما الشيطان، كانا يضربان الماء بقوة حتى أصعدا منه بُخاراً كثيفاً رفعهما في الفضاء؛ ثُمَّ إنهما، بعد أن أكَملا العابهما النارية، هبطا على الأرض وسط سيول البرد...».

بعض البُحيرات قابلة للإثارة على نحو خاص؛ فهي ترتكس فوراً لأدنى «تنكيد». ويُخبر مؤرّخ عجوز لِمقاطعات فوا، وبيارن، ونافار، أن في جبال البيرنيه «بُحيرتين تُرضعان ألسنة اللهب، وناراً ورعداً... وإذا رمينا فيهما شيئاً، سُرعان ما نسمع من الجَلْبَةِ في الجو ما يجعل مُعظم أولئك الذين يشاهدون زُعباً كهذا نُصيبهم النار وتسحقهم الصواعق المألوفة والمنبعثة من المُستنقع». مؤرّخ آخر «يُحدّد على مسافة أربعة فراسخ من «باد» بُحيرة صغيرة حيث لا يُلقى فيها تراب، أو حجر، أو أي شيء من دون أن يُعكّر السماء في

Pierre Saintyves, *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises* [(Paris: E. Nourry, 1934)], pp. 205-211.

Nicolas Remi, *La Démonolâtrie* (1595).

(32)

الحال المطرُ أو العاصفة». ويُشير بومبونوس ميلا (Pomponius Mela) أيضاً إلى ينبوع «حساس» بصورة خاصة. «عندما تلمس يد الإنسان [صخرة من حافته]، سرعان ما ينتفخ الينبوع خارجاً عن طوره، ويُطيرُ زوابع من رمل، شبيهةً بأمواج بحرٍ هيجته العاصفة»⁽³³⁾.

ثمة، كما يتّضح، مياهٌ بشرتها حساسة. كان يؤسّعنا أن نكثر الفروق الدقيقة لهذه الحساسية، أن نبيّن أن الاعتداء على المياه يُمكن أن يتناقص فيزيائياً، ونُحافظ على سلامة ردّة فعل المياه العنيفة، كان يؤسّعنا بيان أن الاعتداء قد يمضي من الجلد إلى مُجرّد التهديد. إذ إنَّ خدشَ ظُفْرٍ، وأخفّ تلوّثٍ يُمكن أن يوقظ غضب الماء.

لن تُنجز مهمّتنا، مهمّة عالمِ نفس أدبي إذا لم نقتصر على الاستشهاد بأساطير وقصص قديمة. والحقُّ أننا نستطيع أن نبيّن أن عُقد سركسيس فاعلة في حلم يقظة بعض الكتّاب. وسننقل بعض الأحوال.

ننقل أولاً حالاً شديدة الامحاء حيث لا يتعدى الاعتداء على المياه مُجرّد الازدراء. سوف نعثر عليها في اليهودي التائه (أهازفيروس) لإدغار كينييه⁽³⁴⁾. فالملك المتغطرس، الواثق من إرادة قوّته، يهيج المحيط الذي ينتفخ من أجل الطوفان، بهذه العبارات: «أيها المحيط، أيها البحر البعيد، هل حسبت مسبقاً درجات بُرجي ... احترس، أيها الولد البائس الغاضب، لئلا تنزلق قدمك على بلاطاتي، ويُلوث لُعابك درابزون الدّرج. قبل أن تصعد نصف درجاتي، مُخجلاً، متوقفاً، وعنيفاً بزبدك، ستعود إلى ديارك مُفكراً:

Saintyves, Ibid., p. 109.

(33) استشهاد به:

Edgar Quinet, *Ahasvérus*, p. 76.

(34)

أنا سئم». وفي قصة البطل الأسطوري «أوسيان» (Ossian) غالباً ما تُقاتل العاصفة بالسيف. في النشيد الثالث، يتقدم «كالمار» ضدّ الماء، مُجرّداً حُسامه: «حينما تمرّ الغيمة الواطئة قريباً منه، يُمسك دَفْقَاتها السوداء، ويطعنُ بحديدِه ضبابَها المُظلم. فتَهْجُر رُوحُ العاصفة الأجواء...». إنَّ الكفاح ضدّ الأشياء مثل الكفاح ضدّ البشر. وروح المعركة مُتجانِس.

أحياناً ينقلب المعنى الاستعاري: سوف تُعطي مقاومة البحر صُورَها لمقاومة البشر. هكذا يرسم فيكتور هوغو ميس ليتيري: «لم نجعله أيّ عاصفةٍ يتراجعُ أبداً؛ وهذا يعود إلى أنّه عصيّ على التناقض. لم يكن يسمح به للمحيط بأكثر من أيّ شخص آخر. كان يقصد أن يكون مُطاعاً؛ إنّها غلطة البحر إن قاوم؛ إذ يجب أن يأخذ منه نصيبه. لأنّ ميس ليتيري لا يستسلم إطلاقاً. ولم تكن موجةٌ تشبّ، ليس أكثر من شُبوب جارٍ يُخاصِم، تنجح في إيقافه»⁽³⁵⁾. فالرجل عديم المرونة. له الإرادةُ نفسُها إزاء كُلّ خصم. وكُلّ مقاومة تُوقظ الإرادةَ نفسَها. وفي نطاق الإرادة، لا تميّز بين الأشياء والبشر. ولا تُثير صورة البحر الذي ينسحب خائباً من مقاومة إنسان واحد، أيّ نقدٍ عند القارئ. وهذه الصورة، مع ذلك، مُجرّد استعارة عن فعل سرَكسيس الأخرق.

الشاعر الكبير يعثر على الأفكار البدائية، وتُمحي تحت ريشته سذاجة الأسطورة أمام جمال أسطوري لا نعرفه. فالمليك سرَكسيس يمهر بالحديد الأحمر نهز هيلسبونت الهائج. وبول كلودل يعثر على الصورة من دون أن يُفكر، على ما يبدو، بنص هيرودوت. ففي بداية المشهد الأول من «اقتسام الوسط» توجد هذه الصورة الزاهية التي

Hugo, *Les Travailleurs de la mer*, livre IV, 1ère partie.

(35)

نستشهد بها من الذاكرة: «البحر، فقار الظهر المتألق، مثل بقرة مقلوبة على الأرض ثمهر بالحديد الأحمر». أليس لهذه الصورة الجمال المؤثر لمساء يجرح البحر المذهول جرحاً عميقاً؟ لقد صاغتها طبيعة شاعر، أمام الطبيعة - بعيداً عن الكتب والإرشادات المدرسية. هذه الصفحات بالغة الأهمية لأطروحتنا. إذ تبين أن الشعر تركيب طبيعي ودائم من الصور المفتعلة في الظاهر. الغازي والشاعر يريدان، كلاهما، أن يضعوا علامة قوتهما على الكون: كلاهما يأخذان العلامة بيدهما، ويضعان حديدهما الأحمر (المحمي) على الكون الراضح. ما يبدو لنا أخرق في التاريخ، في الماضي، والآن، باعتباره حاضراً سرمدياً، إنما هو حقيقة الخيال الحر العميقة. والاستعارة، غير المقبولة فيزيائياً، والخرقاء نفسياً، هي، مع هذا، حقيقة شعرية. ذلك أن الاستعارة هي ظاهرة الروح الشعري. إنها أيضاً ظاهرة الطبيعة، إسقاط للطبيعة البشرية على الطبيعة الكونية.

VI

إذا لم نقل كل شيء حين أجملنا هذه الأساطير كلها، وأشكال العتة كلها، وهذه الأشكال الشعرية تحت اسم الإحيائية (مذهب حيوية المادة). فعلياً، في الواقع، التأكد من أن الأمر متصل بإحيائية تحيي حقاً، بإحيائية مفضلة، رقيقة تعثر باطمئنان في العالم غير الحي على جملة الفروق الدقيقة في الحياة الشعورية والإرادية، إحيائية تقرأ الطبيعة باعتبارها فِراسة إنسانية متحركة.

إذا أردنا أن نفهم علم نفس الخيال المدرك على أنه ملكة طبيعية، وليس ملكة مكتسبة بالتربية، يجب أن نعيد دوراً إلى هذه الإحيائية المنتشرة، إلى هذه الإحيائية التي تحيي كل شيء، وتسقط كل شيء، التي تخلط، في ما يتصل بكل شيء، الرغبة والرؤية،

الدوافع الحميمة والقوى الطبيعية. آنذاك سوف نضع، كما يُناسب،
الصُّور قبل الأفكار. سوف نضع في النَّسَق الأوَّل، كما يُناسب،
الصُّور الطبيعية، تلك التي تُعطيها الطبيعة مُباشرةً، تلك التي تتبع،
في آنٍ واحد، قُوى الطبيعة، وقُوى طبيعتنا، تلك التي تأخذ مادة
العناصر الطبيعية، وحركتها، الصُّور التي نشعر بأنَّها فاعلة داخلنا،
في أعضائنا.

يُمكننا تَمَيُّنُ أيِّ فعلٍ إنساني مُتَحَقِّق: سوف نُدرِك أنه لا يمتلك
الذوق نفسه وسَطَ الناس، ووسَطَ الحقول. مثلاً، حينما يجهد
الطفل، في التَّربية البدنية، وفي النَّشْارة، في القَفْز الطويل، لا يشُعر
إلا بِمُنافسة بشرية. لئن كان الأوَّل في هذا التمرين، فهو الأوَّل بين
بَشَر. وهل من زُهوٍ آخر، هل من زُهوٍ خارق يفوق زُهو قفزهِ فوق
العَقَبَةِ الطبيعية، بأن يُجاوِز الساقية بِقفزة واحدة! الطفل هو «الأوَّل»
مع أنه كان وحيداً. هو الأوَّل في نظام الطبيعة. والطفل، في لُعبة لا
نهاية لها، تحت صَفِّ الصفصاف، يمضي من مرعىٍ إلى آخر، سيَّد
العالمين، مُهاجماً الماء المُهْتَاج. كم من صُورٍ تأتي لِتأخذ هُناكَ
أصلها الطبيعي! كم من أحلام يقظةٍ تأتي لِتأخذ هُناكَ مذاقَ القُوَّة،
مذاقَ الطُّفَر، مذاقَ احتقارٍ ما نُجاوِزُهُ. فالطفل الذي يقفز فوق ساقية
المرعى الكبير يُحسِنُ تخيُّلَ المُغامرات، يُحسِنُ تخيُّلَ القُوَّة،
والانطلاق، يُحسِنُ تخيُّلَ الجُرْأَةِ. لقد انتعلَ حقاً جِزْمَةً سبعةِ فِراسِخ!

القفز فوق ساقية بوصفها عَقَبَةً «طبيعية» هو، من جانبٍ آخر،
الأشْبَهُ بالقفز الذي نَمْنَى القيام به في أحلامنا. وإذا جَهدنا، مثلما
نقترح، في أن نعُثر، قبل عَتَبَةِ تجاربنا العاطفية، على التجارب
المُتخيَّلة التي نقوم بها في الموطن الكبير لِنومنا، فسوف نُدرِك أن
النهار، في نطاقِ الخيالي وحُلُم اليقظة، أُعْطِيَ لنا لِتَحَقُّقٍ من تجارب
ليالينا. يكتب شارل نوديه في كتابه أحلام اليقظة: «كان يحكي لي

أحد الفلاسفة الأكثر مهارة والأكثر عمقاً في عصرنا . . . أنه إذ حلم، في شبابه، ليالي عذّة على التوالي، اكتسب الخاصيّة العجيبة في أن يبقى ويتحرّك في الفضاء، وما استطاع أن يتحرّر أبداً من هذا الانطباع من دون أن يقوم بمحاولة تطبيقه على معبر ساقية أو خندق⁽³⁶⁾. إن رؤية الساقية توقّظ أحلاماً بعيدة؛ تُحيي حلم يقظتنا.

بالأتجاه المُعاكس، الصُّور المُفعّلة بشكل صحيح تُنشّط القارئ؛ تُحدّد في النفوس الصائتة ضرباً من الصّحة العامّة الفيزيائية للقراءة، تربيةً بدنيّةً خياليّة، تربيةً بدنيّةً للمراكز العصبية. فالجملة العصبية بحاجة إلى قصائد كهذه. وللأسف، لا نجد في شعريتنا المُشوّشة، بسهولة نظامنا الخاص. والبلاغة، مع موسوعتها الباهتة عن الجميل، مع عقلنتها الطفوليّة للواضح، لا تسمح لنا أن نكون صادقين مع عُصْرنا. تمنعنا من أن نُتابع ملء انطلاق «الشبح الواقعي لطبيعتنا الخياليّة»، الذي، إن هيمن على حياتنا، قد يُعيد إلينا حقيقةً كياننا، طاقةً حركيّةً الخاصّة.

Charles Nodier, *Réveries* [(Paris: Editions renduel, [s. d.]), p. 165.

(36)

خاتمة

كلامُ الماء

أُمْسِكُ بِمَوْجَةِ النهرِ مِثْلَ قِيثارَةٍ

بول إيلوار (Paul Eluard)، الكتاب المفتوح (*Le Livre ouvert*)

مِراةٌ أَقلُّ من قشعريرةٍ . . . في وَقتٍ معاً

راحةٌ ومُداعةٌ، مِروءٌ قَوْسٍ

سائِلٍ فوق جِوْقَةٍ من رَبدٍ

بول كلودل، الطائر الأسود في الشمس المشرقة⁽¹⁾.

I

كنا نودُّ أن نجتمع، في خاتمتنا، جملة دروس الغنائية التي
يمنحنا إيّاها النهر. إذ إنّ لهذه الدروس، في العمق، وحدةً عظيمة.
إنّها حقّاً دروسٌ عنصِرٌ أساسيٌّ.

بُغيةٌ إجادة بيان الوحدة الصوتية لشعر الماء، سنطوّر على الفور

Paul Claudel, *L'Oiseau noir dans le soleil levant*, p. 230.

(1)

مُفارقةٌ قُصوى: الماء سيّد اللغة السائلة، اللغة غير المُتعرّضة، اللغة المُتواصلة، اللغة التي تجعل الإيقاع مُناسباً، التي تمنح الإيقاعات المُختلفة المادّة المُتجانسة. إذاً لن نتردّد في إعطاء معناها الكامل للتعبير الذي يُفصح عن نوعيّة شعير سائل ومُفعل، شعير يجري من ينبوع .

يُلاحظ بول دو رول بالتحديد، من دون أن يُبالغ، مثلما نفعل في الوقت الحاضر، ارتباط سوينبورن بالصوائت السائلة: «نزعة استخدام السوائل لمنع تراكم الصوائت الأخرى وتصادمها، تقوده إلى مضاعفة أصوات انتقاليّة أخرى. وعلى الأغلب، ليس لاستخدام أداة التعريف، وكلمة مُشتقة بدلاً من كلمة بسيطة باعث آخر: «طيلة أيام خُزيران/ يونيو، الحياة داخل الحياة سائل»⁽²⁾، فحيث يرى بول دو رول وسائل، نرى غاية: «السيولة»، برأينا، هي رغبة اللغة نفسها. فاللغة تُريد أن تسيل. وهي تسيل ببساطة. أمّا انتفاضاتها، ووعورتها، وصلابتها، فهي مُحاولات أكثر افتعالاً، وأصعب على أن «تطع».

لا تتوقّف أطروحتنا على دروس شعير المُحاكاة. في الواقع، يبدو لنا الشعير المُقلّد محكوماً عليه أن يظلّ مُصطنعاً. إذ لا يحتفظ من عصره إلّا بأشكال الفظاظية والحماقات. يُعطي آليّة مُصنّعة، ولا يُعطي الجرس الحيّ إنسانياً. يقول سيبييرمان، مثلاً، نكاد نسمع الخبب في الشعير:

قفزتُ على الرّكاب، كذلك فعل جوريس والآخر

خببٌ، وخبينا نحن الثلاثة⁽³⁾

Paul de Reul, *L'Oeuvre de Swinburne*, p. 32 en note.

(2)

C. Spearman, *Creative Mind* [(London: Nibset, 1930)], p. 88.

(3)

كي نُعيد إنتاج صوتٍ بشكل جيّد، يجب إنتاجه بشكل أعمق أيضاً، يجب عيشُ إرادة إنتاجه؛ وَرُبّما كان على الشاعر هنا أن يُحسّنا على تحريكِ أرجلنا، على الجزّي ونحن ندور لنعيش، كما يجب، الحركة غير المُتسّقة لِلحَبَب؛ إِنَّ هذا التحضير الحركي ينقّصنا. هذا التحضير الحركي هو الذي يولّد السَّماع «الفاعل»، السماع الذي يُنطِقنا، ويحرّكنا، ويجعلنا نرى. في الواقع، نظرية سيبيرمان، في مجموعها، تصوّريّة بإفراط. فَحجّجه مُستندةٌ إلى رسوم، وهي تمنح النظرَ مزيّةً ملحوظة. وبهذه الطريقة لا يُمكننا الإفضاءُ إلا إلى صيغةٍ للخيال الناسخ. والحالُ أَنَّ الخيال الناسخ يَحجّبُ الخيال المُبدع ويُعيّقه. وفي النهاية، ليس فنُّ الرسم الميدانَ الحقيقي لدراسة الخيال، بل العمل الأدبي، إِنَّه اللفظة، إِنَّه الجُملة. كم يكونُ الشكلُ ضئيلاً حينذاك! وكم تكونُ المادّةُ قائدةً! وكم تكون الساقيةُ مُعلّمةً عظيمة!

يقول بلزاك: ثَمّة «أسرارٌ خفيّةٌ مخبوءةٌ في كُلِّ كلام بشري»⁽⁴⁾. لكنّ السِرَّ الخفيّ ليس بالضرورة في الأصول، في الجذور، في الأشكال القديمة... ثَمّة ألفاظٌ في قِمّة الإزهار، في وهج الحياة، ألفاظٌ لم يُنجزها الماضي، ولم يعرفها القُدّماء معرفةً كاملةً، ألفاظٌ هي الجواهر المكنونة للغة. تلك هي لفظة «نهر». إِنَّها ظاهرةٌ غير قابلة للتواصل مع لغاتٍ أخرى. فَلتتفكّر صوتيّاً بالقوّة الرنانة لللفظة river الإنجليزية. سوف تُدرك أن لفظة rivière (نهر) أكثر فرنسيّة من الألفاظ كُلّها. إِنَّها لفظةٌ خُلِقت مع الصورة المرئيّة للضفّة الثابتة التي لا تتوقّف، مع ذلك، عن الجريان...

بدءاً من اللحظة التي يتجلّى فيها تعبيرٌ شعريٌّ صافٍ ومُهيمن

Honoré de Balzac, *Louis Lambert*, éd. Leroy, p. 5.

(4)

معاً، نستطيع التأكد من أنَّ له رابطةً مُشتركة مع المصادر المادّية الأصلية للغة. لقد صدمني دائماً أنَّ الشعراء يربطون الهرمونيكا بشعر المياه. فالعمياء اللطيفة في «عِملاق» (Titan) «جان بول» تعزف على الهرمونيكا. وفي «البوكال» (Pokal)، يصنع بطلٌ حافة الكأس على شكل هرمونيكا. وكنتُ أتساءل: بأيّ اعتبارٍ كانت كأس الماء قد تلقى اسم الهرمونيكا؟ قرأتُ لاحقاً في «باشوفن» (Bachoffen) أنَّ حرف المَدّ (a) هو حرف مَدّ الماء. إذ يقود (aqua, apa, wasser). إنَّه صوتُ الإبداع من خلال الماء، فالـ(a) يسمُّ مادةً أوّلية. إنَّه الحرفُ الأوّل من القصيدة الكونية. وهو حرفُ راحة النفس في صوفيّة هضبة التبيت.

سَتَهم هنا بأننا نقبلُ مُجرّدَ مُقارباتٍ لفظية على أنَّها علَلٌ متينة، وسَيَقالُ لنا إنَّ «الصوامت السائلة» لا تستدعي إلاّ استعارة غريبة لِعُلماء الصوتيات. غير أنَّ اعتراضاً كهذا يبدو لنا رفضاً للشعور «بترأسل» الكلمة والواقع، في حياته العميقة. إنَّ رفضاً كهذا هو إرادَةُ استبعادِ ميدان الخيال المُبدع بأكمله: الخيال «بالكلام»، والخيال من خلال المُتكلِّم، الخيال الذي يبتهج «عضلياً» بالتكلُّم، الذي يتكلَّم بذلاقة لسان، ويزيد الكتلة الفيزيائية للكائن. هذا الخيال يعرف تماماً أنَّ النهر كلام من غير علامات تنقيط، جُملةٌ إيلوارية لا تقبل من أجل قصّتها «علامات تنقيط». يا غناء النهر، يا لَهْذيان الطبيعة - الطفلة العجيب!

وكيف لا يُعاشُ الكلام السائل، الماء الهازئ، لغة الساقية العامية!

إنَّ نحن لم نُدرِك بسهولة هذا المظهر للخيال الناطق، فذلك لأننا نبغي أن نُعطيه معنىً مقصوراً أكثر على وظيفة الحاكِية الصوتية. نريدُ دائماً أن تكون الحاكِية الصوتية صدئاً، نوذُ أن تتوجّه دوماً إلى

السَّمْع. والحقُّ أنَّ الأذن أكثرَ حريةً ممَّا نفترض، وهي ترمي أن تتقبَّل تماماً بعض التغيير في المُحاكاة، وسُرعانَ ما تُحاكي المُحاكاة الأولى. والإنسان يربطُ بهجته في السَّماعِ بهجته الكلامِ الفاعل، بهجة السُّحنة التي تُعبِّر عن موهبته بوصفه مُقلِّداً. و«ما الصَّوتُ إلَّا جزءٌ من التقليد الإيمائي».

أدرك شارل نوديه (Charles Nodier) بِدرايته الطَّيبة إدراكاً جيِّداً طابع إسقاط (عكس) الحاكيات الصوتية. هذا الطابع فائضٌ باتِّجاه رئيس بروسيس (Brosses): «تشكَّلت كثيرٌ من الحاكيات الصوتية، إن لم يكن وفق الصوت الذي كانت تُنتجه الحركة التي تُمثِّلها، فعلى الأقلِّ وفق صوتٍ يُقاسُ على الصوت الذي يبدو أنَّ على هذه الحركة أن تُنتجه، وذلك بتقدير الصوت بقياسه على حركة مُعيَّنة أُخرى من الجنس نفسه، وعلى آثاره العاذية؛ مثلاً، فعلُ الومض، الذي يُكوِّن عليه أوضاعه، لا يُنتج أيَّ صوتٍ واقعيٍّ، لكنَّ أفعال النوع نفسه تُذكِّر جيِّداً، من خلال الأصوات التي تُرافقها، بالصوت الذي كان جذراً لهذه الكلمة»⁽⁵⁾. إذا ثَمَّة ضربٌ من الحاكيات الصوتية المُنبأة التي يجب «إنتاجها»، التي يجب «إسقاطها» بُغية سماعها؛ ضربٌ من الحاكيات الصوتية المُجرَّدة التي تُعطي الجفنَ المُرتعشَ صوتاً.

ثَمَّة قطرات ماءٍ، وهي تسقط عن أوراق الشجر بعد العاصفة، تومض هكذا، تُرْعش الضوء، ومِراة المياه. حين «نراها»، «نسمعها» ترتجفُ.

في النشاط الشعري إذاً، وفق ما نرى، نوعٌ من ارتكاسٍ

(5) Charles Nodier, *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*, 2e édition (Paris: Delangle, 1828), p. 90.

مشروط، ارتكاسي غريب، لأنَّ له ثلاثة جذور: جَمْعُ الانطباعات البصريّة، والانطباعات السمعية، والانطباعات الصوتية. وبهجة التعبير هي من الغزارة حدٌّ أنَّ التعبير الصوتي في النهاية هو الذي يسمُّ المنظر بِـ «لَمَّساته المُهمِّمة»، فالصوت «يعكس» رؤى. بينما تُنتج الشفتان والأسنان مشاهدَ مُختلفة. هُنَاكَ مناظرٌ تُدرِّكُ بباطن الكفِّ والحنكين. ثَمَّةَ مناظرٌ شفوِيّة الشكل، جدُّ طرية، وجدُّ لذيدة، وسهلة التطق. . . . إذا استطعنا خاصّةً أن نجتمع كُلُّ الكلمات التي تحوي أصواتاً سائلة، فسوف نحصل ببساطةٍ شديدة على منظرٍ مائي. بالتبادل، المنظر الشعري الذي تُعبّر عنه نفسية مائية، وكلمة المياه، يجدد الصوائت السائلة بشكلٍ طبيعي. إنّ الرثّة، الرثّة الفطرية، الرثّة الطبيعية، أيّ الصوت، تضع الأشياء في نسقها. والتنغيم يوجّه رسم الشعراء الحقيقيين. سنحاول أن نُعطي مثلاً عن هذا الانتماء الصوتي الذي يُعَيِّن خيال الشعراء.

هكذا، في نظري، وأنا أسمع احتياج الساقية، كنتُ أجد من الطبيعي جداً أن تُزهر الساقية، في كثيرٍ من أبيات الشعراء، الزنق، وسيفُ العُراب. لئن درّسنا هذا المثال عن قُرْب، فسوف نُدرِّك انتصار خيال اللغة على الخيال البصريّ، أو، على نحو أبسط، انتصار الخيال المُبدع على الواقعية. وسوف نُدرِّك، في الوقت نفسه، الجمود الشعري للأسطورة.

تلقَى سيفُ العُراب اسمه - بشكلٍ مرئي، من الجُزْف. جُزْفٌ لا تُشكِّله، لا يُقطع، جُزْفٌ حدّه جدُّ ناعم، مرسومٌ بعناية، لكنّه جدُّ هشٌّ حدٌّ أنّه لا ينجُز. لا شكّله ينتمي إلى شِعْر الماء. ولا لونه. هذا اللون الباهر لونٌ حارّ، إنّهُ نارٌ جهنمية؛ حيث يُسمّى سيفُ العُراب، في بعض الأصقاع، «نار جهنّم». وفي النهاية، يندُر أن نرى طولَ الساقية فعلاً. لكنّ الواقعية، عندما تُغني، دوماً على خطأ. إذ يكفُّ

النظرُ عن القيادة، ويكفُّ علمُ التأثيل عن التفكير. والأذن، هي أيضاً، تُريدُ أن تُسمِّي الأشياءَ بأسماءِ الزهور؛ تُريدُ لِمَا تسمعه أن يُزهر، يُزهر مباشرةً، يُزهر في اللغة. كما تُريدُ نُعومةَ اللون، بدورها، صُوراً لِتُظهِرها. اسمعوا! حينذاك، سيفُ الغرابِ هو زفرةُ النهرِ الخاصة، زفرةٌ مُتزامنةٌ فينا، تتوافق مع حُزنٍ خفيف، خفيفٍ جداً، يمتدُّ، ويجري، ولا نعودُ نُسمِّيه. سيفُ الغُرابِ يُصَفُّ جِدادِ الماءِ السوداوي. إنَّه، بعيداً عن أن يكون لوناً باهراً، يتذكَّر، وينعكس، زفرةٌ خفيفةٌ ننساها. المقاطعُ «السائلة» تُحطِّمُ وتحيلُ صُوراً مُتوقِّفةً للحظةٍ على ذكرى قديمة. وتُعيدُ لِلحُزنِ بعضَ السيولة⁽⁶⁾.

كيف نشرحُ أيضاً، بغيرِ شعير، أصواتَ المياه، كثيراً من الأجراسِ المغمورة، كثيراً من أبرجِ الأجراسِ الغارقة التي لا تزال تَرنُ، كثيراً من القيثاراتِ الذهبية التي تمنحُ الرصانةَ لأصواتِ شَفَافَةٍ في أغنيةٍ شعبيةٍ ألمانية يحكيها «سكوريه»: عاشقُ فتاةٍ شابةٍ خطَفها «نيكس» النهر، يعزفُ بدوره على القيثارةِ الذهبية⁽⁷⁾. النيكس الذي يهزُمُه انسجامُ اللحنِ ببطء، يُعيدُ العروس. السحرُ يهزُمُه السُّحر، والموسيقى تهزُمُها الموسيقى. هكذا تمضي الحوارات المسحورة.

كذلك، لن يصيبَ ضَحِكُ المياهِ أيَّ جفافٍ، وللتعبير عنه، كأجراسٍ مَسَّها بعضُ الجنون، تلزمُ أصواتُ «خضراءِ مُزرقَةٍ» تُصْدي بِخُضرةٍ أكيدة. (ومن جانبٍ آخر) الضِفْدَعُ، صوتياً - في علم الأصوات الحقيقي الذي هو علم الأصوات المُتخيل - هو حيوان

(6) يربط مالارمه سيفُ الغُرابِ بالبعجة:

سيفُ الغرابِ الأصهب، مع البعجاتِ بَغْتَقها الناعمِ «أزهار الشز».

وهذا الربط، في رأينا، من أصلٍ مائي.

Edouard Schuré, *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne*, (7)

p. 103.

الماء. وهو، فضلاً عن ذلك، أخضر. ولا تُخطئ العامة، إذ تُسمي الماء شراب الضفدع: والأحمق من سوف يشره⁽⁸⁾.

من السعادة أيضاً أن نسمع، بعد آت (a) العاصفة، بعد طقطقات رياح الشمال، واوات (O) الماء، وكُتل الأصوات المدوّمة، وأنساقاتها الجميلة. بقدر ما يتقدّم الفرخ فاتحاً، ينقلب الكلمات مثل مجنونات: فالساقية تمزح، والمزاح يسيل.

لن ننتهي من البحث عن الأزواج الصوتية كلّها المتخيلة للمياه، إن نحن استمعنا إلى الأعاصير المدوّمة، والانهيارات، وإن نحن درسنا معاً أصوات القرقرة بأشكالها الكاريكاتورية. فلكي نبصق العاصفة كما تبصق شتمة، ولكي نتقياً مسبات الماء الحلقية، يجب أن نربط بالمزاج أشكالا مسيخة، كلّها في شكل شِدْق، هدلاء، وذات قرون، وفاغرة. فالقرقرة تُمازح الطوفان إلى ما لا نهاية. كانت القرقرة صوتاً قبل أن تكون صورة، أو، على الأقل، كانت صوتاً وجدّ مباشرة صورته الحجرية.

الينبوع، في الحزن، وفي الفرح، في احتدامه، وفي هدوئه، في مزاجه، وفي شكواه، هو، مثلما يقول بول فور (Paul Fort)،

(8) لترجمة «الخلط المتعمد» [أي بين كلمتي ضفدعة (Grenouille) وأحق (Gribouille)]، والوارد في شيد فيدي «إلى الضفادع»، طلب السيد لويس رينو (Louis Renou) (مصدر سبق ذكره، ص 75) أن يكون عندنا مُعادِل مذكر للكلمة ضفدعة. وفي حكايات قرية من مقاطعة شامبانيا بذكرون الأب غريبوي كشربك للام غريبوي... هاكم مقطعين ترجمهما لويس رينو:

«في موسم الأمطار، عندما أمطرت فوق [الضفادع] الراضية، المتعطشة، صرخت أخالاً! وكما يجري طفلُ بانتهاء أبيه، مضت كل واحدة، وهي تتحدث، بانتهاء الأخرى. إذا ما كرّرت واحدة منها كلمات الأخرى، مثلما يُكرّر التلميذ كلام معلمه، تنسجم كلها باعتبارها مقطوعة تُشدونها بأصواتكم الجميلة على سطح المياه».

[لويس رينو (1896 - 1966): متهند فرنسي كتب الكثير عن الهند وعن اللغة السنسكريتية وترجم الكثير من أناشيد الفيدا الهندية].

«اللغة الجاعلة نفسها ماء»⁽⁹⁾. على سماع جملة هذه الأصوات بالغة الجمال، والبساطة، والطراوة، الماء، في ما يبدو، «يأتي إلى الفم». هل يجب، في النهاية، إسكات ضروب سعادة اللغة الرطبة كلها؟ كيف نفهم حينذاك بعض الصيغ التي تستحضر الخصوصية العميقة للرطب؟ مثلاً، أحد أناشيد الـ «ريغ فيدا» يُقرَّب، بسطرين، البحر واللغة: «على ثدي أندرا الذي عطشه الجسد (سوما)، أن يمتلئ منه دائماً: كما أن البحر مُنتفخ دوماً بالماء، كذلك لا تني اللغة تبطل باللعب»⁽¹⁰⁾. السيولة، مبدئياً، لغة، واللغة يجب أن تنتفخ بالماء. فبدءاً من تعلّمنا اللغة، كما يقول تريستان تزارا «تملاً سحب من الأنهار العنيفة الفم الوعر»⁽¹¹⁾.

لا شِعَر عظيم أبداً من دون فواصل عريضة من الاسترخاء والبطء، ولا قصائد عظيمة من دون صمت، الماء هو أيضاً نموذج من هدوء، ومن صمت. الماء النائم الصموت يضع في المناظر، كما يقول كلودل، «بحيرات من الغناء». فإلى جانب الماء، تتعمق رصانة الشعر. إذ يعيش الماء ما يُشبه صمماً عظيماً مُجسّداً. يهيمس بيلياس، قُرب ينبوع ميليزاند: «هناك دوماً صمت استثنائي... فقد نسمع الماء ينام» (المشهد 1). يبدو أن روحنا، من أجل أن يفهم الصمت جيداً، بحاجة إلى أن يرى «شيئاً ما» يسكت، ولكي يتأكد من السكينة، يحتاج إلى الشعور أن بجواره كائناً طبيعياً عظيماً ينام. لقد اشتغل ماتيرلنك (Maeterlinck) على تخوم الشعر والصمت، على الحد الأدنى للصوت، في مصوِّتة المياه النائمة.

Paul Fost, *Ermitage* (juillet 1897).

(9)

Le Rig - Véda, ou livre des hymnes, [4 vols., trad. par Alexandre Langlois (Paris: [s. n.], 1848 - 1851)], vol. 1, p. 14.

Langlois (Paris: [s. n.], 1848 - 1851)], vol. 1, p. 14.

Tristan Tzara, *Où boivent les loups* [(Paris: Ed. des cahiers livres, 1932)],

p. 151.

II

للماء أيضاً أصواتٌ غير مباشرة. فالطبيعة تُدوي بالأصداً الكائناتية. والكائنات تتجاوبُ مُقلّدةً أصواتاً أصلية. الماء، من بين العناصر كُلّها، أصدقُ «مِراًةً للأصوات»⁽¹²⁾. الشُّرور مثلاً يُغني مثل شلالِ نهرٍ رقيق. يبدو أنَّ هذه الاستعارة تُلاحق الكاتب بوئيز (Powys) في روايته العظيمة وولف سولنت (*Wolf Solent*). مثلاً «في نظر وولف، كان دوماً للنغمة الخاصة لبغناء الشُّرور الأكثر تشرباً بروح الهواء والماء من أيِّ صوتٍ في العالم، ملمحٌ لغزّي. كان يبدو مُحثوياً، في فلِكَ الصوت، ما تحويه، في فلِكَ المادة، السبخاتُ المرصوفة بالظل، والمحوطة بالشرخس. كان يبدو مُحثوياً في داخله الحزن كُلّه الذي يُمكن أن يشعُر به من دون أن يُجاوز الخطَّ اللامرئي للمنطقة التي يغدو فيها الحُزنُ يأساً»⁽¹³⁾. غالباً ما أعدتُ قراءة هذه الصفحات التي أفهمشي أنَّ نغمات الشُّرور المُتتابعة يَلُورُ يسقطُ، وشلالٌ يموت. الشُّرور لا يُغني عبثاً. بل يُغني لِماءٍ قادم. وبعد صفحات⁽¹⁴⁾، يسمع بوئيز أيضاً ببغناء الشُّرور، وهو يُشدّد على قرابته للماء، «هذا الشلالُ المُلحَن أنغاماً سائلة، عذبة، ومُرتعشة [تبدو] أنَّها تُريد أن تتضب».

لو لم يكن في أصوات الطبيعة مثل هذه المضاعفات للحاكيات الصوتية، ولو أنَّ الماء الساقط لا يُرجع نغمات الشُّرور، لبدا أننا ربّما لا نستطيع أن نسمع الأصوات الطبيعية سماعاً شعرياً. إذ يحتاجُ الفنُّ إلى أن يتصقّل مُستفيداً من الانعكاسات، كما تحتاجُ الموسيقى

(12) المصدر نفسه، ص 161.

John Cowper Powys, *Wolf Solent*, trad., p. 137.

(13)

(14) المصدر نفسه، ص 143.

إلى أن تنصقل بالاستفادة من الأصداء. إننا نبتدع ونحن نُقلد. نعتقد أننا نُلَاحِظُ الواقعيَّ ونُترجمه إنسانياً. أما الشحورور فيعرض قُدراً كبيراً من النقاء وهو يُقلد النهر. ويكون وولف سولنت، بالتحديد، ضحية المُحاكاة، والشحورور المسموع في الأفنان فوق النهر صوت «جيردا» الجميلة، العذب، لا يُعطي مذهبَ مُحَاكاةِ أصواتِ الطبيعة إلاّ مزيداً من المعنى.

كُلُّ شيءٍ صدئ في الكون. لئن كانت الطيورُ، على هوى بعض علماء اللغة الحالمين، هي أوّل المُصَوِّتات التي ألهمت البشر، فهي نفسها قلّدت أصوات الطبيعة. يستعيد كينيه (Quinet)، الذي طالما أصغى إلى أصواتِ مقاطعة بورغونيو، وبريس، «طققة الضفاف في بقبات الطيور المائية، في نقيق الضفدع، في صخب الماء، وفي صفير عصفور الدغناش، وعويل العاصفة في الفِرْقَاطة». من أين أخذت طيور الليل الأصوات المرتعشة، المُقشِعة، التي تبدو ارتداداً لصدئ باطني في الخرائب؟ «هكذا لنغمات الطبيعة كُلّها الميتة أو الحية صداها، وتصويتها في الطبيعة الحية»⁽¹⁵⁾.

يستعيد آرمان سالاكرو⁽¹⁶⁾ (Armand Salacrou) أيضاً القرابة المجازية بين الشحورور والساقية. فبعد أن لاحظ آرمان سالاكرو أنّ طيور البحر لا تُغرد، تساءل عن المُصادفة التي تنأى منها أناشيدهُ حُريجاتنا، قائلاً: «عرفتُ شحوروراً تربى في جوار سبخة كان يمزج

(15) نص لاتيني: At liquidas avium voces imitauer ore

Ante fuit multo quam laevia carmina cantu.

Concelebrare hominess possent, auresque juvant.

Edgar Quinet, *Lucret*, livre V, v. 1378.

Armand Salacrou, *Le Mille têtes*, in: *Le Théâtre élizabéthain* [(Paris: (16)

José Corti, [s. d.]], p. 121.

بألحانه أصواتاً خشيئةً ومُتقطّعة. فهل كان يُعني للصفادع؟ أم كان
ضحيةً هوساً؟ الماء أيضاً وحدهً وسبعة. فهو يوائم أجراس
الصفدع والشحور. على الأقل، تقودُ أذنَّ مُشعّنةً أصواتاً نشاراً إلى
الوحدة، عندما تنصاع لغناء الماء انصياغها لصوتٍ أساسي. إذاً إنَّ
للساقية، والنهر، والشلالَ كلاماً يفهمه البشر بشكلٍ طبيعي. كما يقول
ووردوورث: «إنها موسيقى للإنسانية»:

«تلك الموسيقى الصامتة الحزينة...»

«مقطوعات غنائية»

فكيف لا تكون أصواتٌ مسموعةٌ بتعاطفٍ جدٍ أصليّ أصوات
نبوءة؟ أغن قُرْب أم عن بُعد، يجب أن نُصغي إلى الأشياء، لكي
نُعِدَّ إليها قيمتها الإيحائية؟ هل يجب أن نُبهرنا، أم يجب أن نأملها؟
في جوار الأشياء تولّد حركتان عظيمتان للمُخيّلة: أجساد الطبيعة
قاطبةٌ تُنتج عمالقةً وأقزاماً، وهدير البحار يملأ اتساع السماء أو
تجويف صدفة. هاتان الحركتان هما ما يجب على الخيال الحي أن
يعيشهما. فهو لا يسمع إلا الأصوات التي تقترب، أو الأصوات التي
تبتعد. ومن يسمع الأصوات يدرّ تماماً أنها ستتكلّم بصوتٍ صارخ،
أو بهدوءٍ شديد. يجب الإسراع في سماعها. لا يلبث الشلال أن
يُطقطق، والساقية أن تلثم. ثمَّ إنَّ الخيال مولّد ضجيج، وعليه أن
بُضخَمَ ضجيجه، أو يُخفّته. فما إنَّ يغدو الخيال سيّد ضروب
التراسل الحركية، حتى تتكلّم الصورُ بشكلٍ حقيقي. ومع الصوت
سوف نفهم تراسل الصور هذا، إذا تفكرنا «هذه الأبيات الحاذقة
حيث تشعر فتاةٌ مُنحنيةٌ فوق الساقية بمرور الجمال الذي يُولّد من
الصوت الهامس في ملامحها»:

And beauty born of murmuring sound
Shall pass into her face.

إذ يُولد الجمالُ من همس الصوت، يمرُّ عبر وجهها

(ووردوورث (Wordsworth) كَبُرَتْ ثلاثَ سنوات

(Three Years she Grew) . . .) .

ضُروبُ ترأسلِ الصُّورِ هذه مع الكلام هي حقاً احتفائية. وسوف
تُساعد طراوة الساقية أو النهر مواساةً نفسيةً مُعذِّبة، نفسيةً مرعوبة،
نفسيةً مُفرَّغة. إنما يجب أن «تُقال» هذه الطراوة. يجب أن يتكلَّم
الكائنُ التَّعسُّ مع النَّهر.

تعالوا، يا أصدقائي، في الصُّبحِ الوضَّاءِ، غَنُّوا حروفَ مَدِّ
الساقية! أينَ أَلْمنا الأول؟ فقد تردَّدنا في القول . . . إنَّه وُلِدَ في أثناء
الساعاتِ التي حشرنا خلالها في داخلنا أشياءَ غيرَ مقولةٍ. طبعاً،
سوف تُعلِّمُكم الساقيةُ الكلامَ، وعلى الرَّغمِ من العذابِ والذكرياتِ،
سوف تُعلِّمُكم الغِبطَةُ من خلالِ اللُّغةِ الجزلَّةِ، النشاطِ من خلالِ
القصيدة. سوف تُكرِّرُ لكم، في كُلِّ لحظةٍ، قولَ بعضِ الكَلِماتِ
الجميلةِ، المُستديرة التي تندرجُ على حِجارةٍ.

مدينة ديجون 23 آب/ أغسطس 1941.

الثبت التعريفي

الصورة (L'Image): موضوع الخيال، ويندرج تحت مفهومها في تصنيف باشلار نوعان من الصُّور: الصُّور المادية الأساسية المُرتبطة بالعناصر الأربعة المدروسة في كتاب الماء والأحلام، والصُّور النموذجية البدئية. والتحليل النفسي لهذه الصُّور يُشكّل محور عِلْم الجمال الأدبي (L'Esthétique littéraire) الهادف إلى غاية مُزدوجة تجمع، من جهة، بين تحديد مائة الصُّور الشعريّة، ومُلاءمة الأشكال للموادّ الأصليّة، وتنقذ، من جهةٍ أخرى، إلى النواة الحُلُميّة للإبداع الأدبي مُحقّقة التواصل مع إرادة الإبداع عند الشاعر. وبهذا يصل الصُّور بالمنامات والأحلام، مُتعلّقاً الطريق الحُلُميّة إلى القصيدة. ما يُشكّل العمود الفقري لعلم نفس المشاعر الجماليّة.

علم نفس الخيال (Psychologie de l'imagination): الخيال في نظرية باشلار مولّد طبيعيّ للصُّور. لذا سعى، من خلال تحليل الصُّور الشعريّة، إلى تطوير علم نفس الخيال الذي من شأنه أن يجعله يُصيبُ هدفين في وقتٍ واحد: إيجاد قانون يدرس الخيال من داخله وليس من عالم المنطق، وتحديد علاقة الكاتب بالعالم. غير أنّ الخيال ليس واحداً، بل يتكوّن من ضربين: الخيال المادّي

والخيال الصوري. وباشلار يؤسس بحثه في الماء والأحلام على تأمل الخيال المادي، ويَعُدُّه ملكة تُشكِّل من العناصر المادية الأربعة المتطابقة مع أربعة أمزجة (الماء، والتراب، والنار، والهواء) الصُّور التي تُجاوِز الواقع وتُغنيه. ومن ثَمَّ فهي ملكة فوق بشرية.

علم نفس المشاعر الجمالية (La Psychologie des émotions esthétiques): الذي يدرُس منطقة أحلام اليقظة التي تسبق التأمل، وإذ يهدف باشلار إلى إيجاد بعض الوسائل والأدوات لِتجديد النقد الأدبي استناداً إلى المُركِّبات الثقافية التي هي مجموعة من المواقف اللاواعية التي تُسيطر على التفكير ذاته، يوجب أن ترنهن التجربة الشعرية (L'Expérience poétique) بالتجربة الحلمية (L'Expérience onirique). فبفضل هذا الارتهان يتهياً المُصَيُّ من شعر المياه (La Poésie de l'eau) إلى ما وراء شعرية الماء (La Métapoétique de l'eau). كما أنَّ الوظيفة الشعرية (La Fonction poétique) تمنح العالم شكلاً جديداً، وهذا العالم لا يوجد شعرياً إلاَّ كان باستمرار موضوع تخيل جديد.

أما دور الماء فحاسبٌ في ثمين الصُّور من خلال مستوى تجسيدها (Matérialisation) للرموز والعناصر، وفي تحديد أصولها المادية ونماذجها البدئية. فالماء كائن شامل، له جسدٌ وروحٌ وصوت، ويمكن أن يكون واقعاً شعرياً كاملاً. استناداً إلى هذا الدور، يجعل باشلار المياه فئات عديدة.

المياه (Les Eaux): المياه التي تولد الصُّور هي التي تجعلها تتفاوت في مستويات تجسيدها. فتلک التي تولد من المياه الرقراقة اللامعة تظلُّ صوراً عابرةً سهلة، سيئة التجسيد، تتحرك على سطح الغُصُر من دون أن تترك للخيال وقتاً ليستغل المادّة. بينما تولد المياه العميقة صنوفاً كثيرة من الصُّور التي تستجيب لطبيعة النفس المائيّة

(Le Psychisme hydrant). فمع ظهور القوة الشعريّة (La Force poétique) يثقل الماء، ويتعمّق، ويتجسّد. وبالتالي يتطوّر العمل الشعري (L'Oeuvre poétique) باتجاه العمق النفسي، باتجاه الجواهر حيث تقبع الأساطير والاستيهامات والعُقد النفسيّة (Les Complexes psychologiques) المختلفة. فالمياه النائمة، مياه الموت تقود عند إدغار بُو إلى عُقدة كارون الذي يُعدّي قوارب الأرواح في نهر الموت، وإلى عُقدة أوفيليا الغارقة الطافية على سطح الماء.

النماذج البدئية الرمزية (Les Archétypes symboliques): ويعود باشلار إلى النماذج البدئية الرمزية ليبيّن أن الماء مُغذٍّ، ومُطفئٌ للظمأ. لذا يُشدّد على طابعه الأموميّ الأنثويّ (Le Caractère maternel et féminin de l'eau). كما يُعالج خصائص الماء الأخرى: الماء وسيلة تطهّر، والماء يهيمس، ويتكلّم. حتّى إنّ ثمة أخلاق الماء (La Morale de l'eau). أمّا المياه العنيفة فتدلّ على الخيال الفاعل (L'Imagination active) الذي يجمع الظاهرة الجمالية وإرادة القوة (Le Phénomène esthétique et la volonté de force) بالمعنى الشوبنهاورتيّ للمُصطلح. وهنا يتجلّى صراع الإنسان والمياه الغاضبة في الواقع كما في الأسطورة، كما يتجلّى الخيال العضليّ (L'Imagination musculaire) عند السباح، والماشي بعكس الريح.

إلا أنّ الخيال البُخيريّ الذي يتبيّن العلاقة بين المياه الصافية ونظر الإنسان الدائم إلى ذاته، يخلع على عشق نرجس لذاته كبوسّ النرجسيّة الكونيّة (Le Narcissisme cosmique) التي تعني أنّ العالم نرجس كبير يتأمل ذاته في البحيرة: الأزهار المائية، والأزهار التي تعيش في جوار الماء، وجُملة عناصر الطبيعة تتأمل ذاتها باستمرار في مرآة الماء.

ثبت المصطلحات

Ebène	أبنوسة
L'Action	إثبات الفعل
Cloches englouties	أجراس غارقة
Sensations	إحساسات
Insensé	أخرق
La Morale naturelle	الأخلاق الطبيعية
Volonté de paraître	إرادة الظهور
La Volonté directe	الإرادة المباشرة
Volontaire	إرادي
Nymphéas	أزهار النيلوفر
Les Nouveaux procédés de lecture	الأساليب الجديدة للقراءة
Fantasmagorie	استشباح
Fantasme	استيهام
Le Mythe dramatique	الأسطورة المأساوية
Projection sensible	إسقاط محسوس

Projection	إسقاط نفسي
Les Mortalités légendaires	أشكال الموت الأسطورية
La Monotonie géniale	الاطراد المبتكر
La Déesse vic	الإلهة الحياة
La Déesse nature	الإلهة الطبيعة
Les Maladies élémentaires	الأمراض الأساسية
Le Suicide permanent	الانتحار المستمر
L'Homo faber	الإنسان المخترع
Expressionnisme	انطباعية
Reflet absolu	انعكاس مطلق
Valeureux	بأسيل، مقدم
La Conquête de l'irrationnel	البحث عن اللاعقلاني
La Mer des ténèbres	بحر الظلمات
Lac	بحيرة
Lacustre	يُخيري
Le Primitif	البدئي
Le Volcan microscopique	البركان المجهرى
Le Héros du vent	بطل الرياح
La Blancher	البياض
La Composition	التأليف
L'Echange de nature	تبادل الطبيعة (بين عنصرين)
L'Expérience fermée	تجربة شعورية كاملة
Expérience poétique complète	التجربة المغلقة

La Provocation	التحريض، التهيج
La Provocation imagée	التحريض المصوّر
La Psychanalyse	التحليل النفسي
L'Ophélisation	التحويل إلى أوفيليا، حُل طابع أوفيليا
Réminiscence du passé	تذكّر الماضي
Correspondance	تراسل
Sympathie coléreuse	تعاطف غاضب
Partitif	تقسيمي
Mimologisme	تقليد إيماثي صوتي
Se mirer	تمرّى
Se Narciser	تنرّجس (عشق ذاته مثل نرجس)
La Combinaison	التنسيق
Taquinerie	تنكيد
Le Pittoresque	الجدّاب
Intrépide	جسور
La Beauté concrète	الجمال المحسوس
La Beauté offensive	الجمال الهجومي
Sexualisation	جنسنة (إعطاء الشيء طابعاً جنسياً)
L'Essence liquide de jeune fille	جوهر الفتاة السائل
Calorisme	حريري (من حريرة)
Présence	حضور
Réaliser	حقّق، جعل واقعياً
Rêve naturel	حلم طبيعي

Rêve hydratant	حلم مائي
Rêve bercé	حلم مُهدّد
Matérialiser	حوّل إلى مادة، جسّد
La Vie enterrée	الحياة المدفونة
Extraordinaire	خارق
La Peur humide	الخوف التّدي، الرّطب
L'Imagination dynamique	الخيال السّيني (الحركي)
L'Imagination formelle	الخيال الصّوري
L'Imagination musculaire	الخيال العضلي
L'Imagination matérielle	الخيال المادّي
L'Imagination ouverte	الخيال المفتوح
L'Imagination de la mort	خيال الموت
Imagination parlante	خيال ناطق
L'Alchimie	الخيمياء
Le Support	الدّعامَة
Atomes	ذرّات
Mare	رامة
Printanier	ربيعي
Patte-de-loup	رجل الذئب
Le Premier voyage	الرحيل الأوّل
Germes	رُشيمات (م. رُشيم)
Le Désir	الرغبة
Le Désir du courage	الرغبة في الشجاعة

Coucou	رُغْدَة
Le Dissymbolisme	الرمزية الثنائية
La Vision active	الرؤية الفاعلة ، النشطة
Lys	زنبق
Pâquerelle	زهرة الربيع
Ruisseau	ساقية
La Nage molle et volumétrique	السباحة الرخوة والمحجامية
La Nage racontée	السباحة المحكية
Marais	سبخة
Le Sentier de départ	سبيل الرحيل
L'Eternel	السرمدي ، الأبدى
La Surface irisée	السطح المتقزح
Le Torrent	السيل
Liquidité	سيولة (سائلة)
Le Boire amoureux	الشرب العاشق
Poésie dynamique	شعر حركي
La Poésie pure	الشعر الخالص
La Limpidité	الشفافية
L'Opticité	شفافية النظر
Forme interne	شكل داخلي
Hygiène naturelle	صحة عامة طبيعية
La Lutte pure	الصراع الخالص
La Lutte en soi	الصراع في ذاته

Gomme arabique	صمغ عربي
Consonnes liquides	صَوَامِت سَائِلَة
Le Son murmurant	الصَّوْت الهَامِس
Les Images qui parlent	الصُّور النَّاظِقَة
Image émotive	صورة شعوريّة، انفعاليّة
Image complète	صورة كاملة
Une Image absolue	صورة مُطلقة
L'Image réelle	الصُّورة الواقعيّة
Le Devenir	الصيرورة
Le Paon primitif	الطاووس البدائي
L'Oiseau-poisson	الطائر - السمكة
Naturaliser	طَبَعَ، أَقْلَمَ
Renaturalise	طَبَعَ من جديد، أَقْلَمَ من جديد
La Nature contemplative	الطبيعة التأملية
La Nature contemplée	الطبيعة المتأملّة
Naturalisme	طبيعيّة
La Greffe	الطُعْم
Infantilisme	طَفَالَة (بقاء علامات الطفولة بعد سنّ البلوغ)
Enfantine	طِفليّة
Le Limon	الطُّمِي
La Purification consubstantielle	الطُّهْر المتعائش
Le Cycle de la mère-paysage	طَوْر الأمّ المنظر
Victorieux	ظافِر، مُنتَصِر

Psychologue	عالم نفس
Coefficient d'adversité	عامل الخصومة
Le Néant substantiel	العَدَم الجوهرى، الأساسي
La Peine universelle	العذاب الكوني
Catoptromancie naturelle	عَرَافَة الانعكاس الطبيعي
Organiciste	عُضْوَاني
Organique	عُضْوَى
Le Complexe d'Ophélie	عُقْدَة أوفيليا
Le Complexe du cygne	عُقْدَة البجعة
Le Complexe de culture	عُقْدَة الثقافة
Complexe d'infériorité	عُقْدَة الدونية
Le Complexes de Swinburne larvés	عُقْدَة سوينبورن الكامنة
Le Complexe de Caron	عُقْدَة كارون
Complexe	عُقْدَة نفسية
Le Complexe de Nausica	عُقْدَة نوزيكا
Le Complexe de Hoffmann	عُقْدَة هوفمان
La Complexité essentielle	العُقْدِيَة الجوهرية
Rationaliser	عَقْلَنَ
La Rationalisation	العقلنة
L'Inversion	العكس، القَلْب
La Cause formelle	العِلَّة الصُّورية
La Causes matérielles	العِلَّة المادّية
L'Esthétique littéraire	عِلْم جمال الأدب (جماليات الأدب)

La Théologie de l'eau	عِلْمُ لاهوت الماء
La Psychologie	عِلْمُ النفس
La Profondeur	العُمق
La Profondeur pleine	العُمق الملىء
Les Eléments matériels	العناصر المادّية
L'Elément triste	العُنصر الحزين
L'Elément matériel	العُنصر المادّي
L'Elément souffrant	العُنصر المتألم
L'Elément désiré	العُنصر المُشتهى، المرغوب فيه
L'Elément accepté	العُنصر المقبول
L'Elément berçant	العُنصر المُهدّد
L'Elément mélancolisant	العُنصر المؤلّد للاكتئاب
La Lavandière	غَسَّالَةُ الثياب (امرأة تغسل الثياب على حافة الساقية أو النهر)
Lavage	غَسْل
La Libido	الغُلْمَة (الليبيدو)
Clignoter	غمز، ومَضَ
Goule (S)	عُول، غِيلان
La Jeune fille dissoute	الفتاة الذائبة
Le Pittoresque	الفُتَّان
Lycope	فراسیون مائي
L'Acte	الفِعْل
L'Idée primitive	الفكرة البدائية

L'Idée utile	الفكرة النافعة
La Physique de la pureté	فيزياء الطُّهر
L'Exubérance de la beauté	فَيْضُ الجمال
Réversible	قابل لِلانعكاس
La Réversibilité	قابليّة الانعكاس، العُكُوسِيّة
La Première barque	القارب الأوّل
La Barque de Caron	قاربِ كارون
Loi des quatres éléments	قانون العناصر الأربعة
Le Destin de l'eau	قَدَر الماء
La Lecture positive	القراءة الإيجابية
Ortie	قُرَّاص
Le Double végétal	القرين النباتي
Le Désespoir	القُنُوط، اليأس
Les Forces de vision	قُوى الرُؤية
Les Forces imaginantes	القوى المُتخيِّلة
Valeurs sensuelles	قِيَم شَهْوِيّة
Valeurs sensibles	قِيَم مُحسوسة
Valeur inconsciente	قيمة لاشعورية، لاواعية
L'Etre	الكائن، الكَوْن
Densité	كثافة
Le Cosmos	الكَوْن
L'Univers infini	الكَوْن اللانهائي
Chimie poétique	كيمياء شِعْريّة

L'Infinité	اللاتناهي ، اللامحدودة
L'Inconscient	اللاشعور
L'Eau élémentaire	الماء الأولي
Eau primitive	ماء بدائي
Eau lourde	ماء ثقيل
L'Eau coulante	الماء الجاري
L'Eau vivante	الماء الحي
L'Eau de vie	ماء الحياة
L'Eau pure	الماء الرقاق
L'Eau violente	الماء العنيف
L'Eau imaginaire	الماء المُتخيل
L'Eau morte	الماء الميت
Matière	مادة
La Matière originelle	المادة الأصلية
Le Matérialisme organique	المادية العضوية
Marcheur combattant	ماشٍ مُحارب
Substantiel	ماهياتي، مادي
La Substance	الماهية، المادة
La Substance voluptueuse	الماهية الشهوية
Juxtaposé	متجاور
Imaginaire	مُتخيل
L'Idéal de pureté	المثل الأعلى للطهر
L'Ensemble	المجموع

L'Inconnu	المجهول
Parodie	مُحاكاة ساخرة
Psychanaliste	مُحلِّل نفسي
Le Visible /Visuel	المرئي
La Nourricière	المرْضِعة
Le Bateau des morts	مركبُ الموتى
Etang	مُسْتَنْقَع
Spectacle	مَشْهَد
La Marche	المشي، السَّير
La Marche pure	المشي الخالِص
Lutteur	مُصارِع
Imagerie	مَصْوَرة
L'Absolu du reflet	مُطلق الانعكاس
Le Réaliste	مُعتَبِق النزعة الواقعية
Le Passeur	المُعَدِّي (الذي يُساعد في عبور النهر)
Rationalisé	مُعَقَّلَن
Concept imagé	مفهومٌ مُصوَّر، مُعبِّر عنه من خلال صورة
Les Concepts	المفاهيمات
Concepts primitifs	مفاهيمات بدائية
Vaincu	مقهور، مهزوم
Paysage	مَنْظَر
Bruiteur	مولّد الضجَّة
Les Eaux thermales	المياه الحَروريّة

Eaux printanières	مياه ربيعِيّة
Guimauve	نبتةُ الحَظْم
L'Etoile-île	النُّجم - الجزيرة
L'Appel de l'élément	نداء العنصر
La Fraîcheur	النَّداوة/ الطراوة
L'Humidité chaude	النداوة الحارة
Le Narcissisme actif	الترجسيّة الفاعلة
Le Narcissisme cosmique	الترجسيّة الكونية
Le Narcissisme idéalisant	الترجسيّة المؤمثلة
Le Réalisme	الزراعة الواقعيّة
La Menthe aquatique	نعناع الماء
Psychologique	نفسِي، نفساني
Le Psychisme hydrant	النفسية المائية
L'Utilité de naviguer	نفع الملاحة
La Saveur	النكهة
La Croissance	النمو، التعاضُّم
Fleuve/ Rivière	نهر
Les Flammes de l'amour	نيرانُ الهوى
Dramatiser	هوّل
La Réalité	الواقع
La Réalité psychologique	الواقع النفسي
Le Réelle	الواقعي
Le Saut dans la mer	الوثوب في البحر

L'Unité onirique	الوحدة الحُلُمِيَّة
Unité d'imagination	وحدةُ خيال
L'Unité d'élément	وحدةُ العُنصر
La Fonction subjective	الوظيفة الذاتية
La Conscience esthétique	الوعي الجمالي
La Main dynamique	اليَدُ النُّشِيطَة
Fontaine	يَنْبوع، نَبْع
La Fontaine de jouvence	ينبوع الفتوة، الشباب

المراجع

Books

- Bachelard, Gaston. *La Formation de l'esprit scientifique, contribution à une psychanalyse de la connaissance objective*. Bourges: Impr. A. Tardy; Paris: J. Vrin, 1938.
- . *Lautréamont*. Paris: José Corti, [s. d.].
- Balzac, Honoré de. *L'Enfant maudit*. [Paris: Librairie nouvelle, 1858].
- . *Louis Lambert*.
- . *Le Lys dans la vallée*. [Paris: Calmann-Lévy, [s. d.]].
- . *Seraphita*.
- Baudelaire, Charles. *Les Fleurs du mal*.
- . *Journaux intimes*.
- Beguin, Albert. *L'Ame romantique et le rêve, essai sur le romantisme allemande de la poésie française*. Paris: José Corti, [s. d.].
- Béranger-Féraud, Laurent Jean Baptiste. *Superstitions et survivances étudiées au point de vue de leur origine et de leurs transformations*. Paris: E. Leroux, 1896. 5 vols.
- Bonaparte, Marie. *Edgar Poe: Etude psychanalytique*. [Paris: Denoël et Steel, 1933].
- Buber, Martin. *Je et tu*. Traduction de Geneviève Bianquis; [avec une préface de Gaston Bachelard. Paris: F. Aubier, 1938].
- Cassel, Paulus. *Der Schwanin Sage und Leben*. [Berlin: [n. pb.], 1872].
- Charpentier, John. *Coleridge*.
- Claudél, Paul. *Cinq grandes odes; [suivies d'un processionnal pour*

- saluer le siècle nouveau*].
- . *Connaissance de l'est*.
- . *L'Épée et le miroir*. [Paris: Gallimard, 1939].
- . *L'Oiseau noir dans le soleil levant*.
- . *Positions et propositions*. [Paris: Gallimard, 1934].
- Collin de Plancy, Jacques Auguste Simon. *Dictionnaire infernal*.
- Corbière, Tristan. *Les Amours jaunes*.
- Creuser, Georg Friedrich. *Religions de l'antiquité, considérées principalement dans leurs formes symboliques et mythologiques*. Ouvrage traduit de l'allemand refondu en parti, complété et développé par J. D. Guigniaut. Paris: [s. n.], 1825-1851. 4 tomes.
- Dali, Salvador. *La Conquête de l'irrationnel*. [Paris: Editions surréalistes, 1935].
- D'Annunzio, Gabriele. *Contemplation de la mort*. [Traduit de l'italien par André Doderet. Paris: Calmann-Lévy, 1928. (Aspects de l'inconnu; 1)]
- . *Forse che sì, forse che no*. [Roman traduit de l'italien par Donatella Cross. Paris: C. Lévy, 1910].
- . *La Leda sans cygne: Recit de la lande*.
- Decharme, Paul. *Mythologie de la grèce antique*.
- Delatte, A. *La Catoptromancie grecque et ses dérivés*. Liège (Belgique); Paris: Libr. E. Droz, 1932. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège; fasc. XLVIII)
- Delcourt, Marie. *Stérilités mystérieuses et naissances maléfiques dans l'antiquité classique*. Gembloux: Impr. J. Duculot; Liège: Faculté de philosophie et lettres; Paris: Droz, 1938. (Bibliothèque de la faculté de philosophie et lettres de l'université de Liège; fascicule LXXXIII)
- Delteil, Joseph. *Choléra*.
- Eluard, Paul. *Les Animaux et leurs hommes, les hommes et leurs animaux*.
- . *Le Livre ouvert*. [Paris: Cahiers d'art, 1940].
- Estève, Claude-Louis. *Etudes philosophiques sur l'expression littéraire*. [Paris: Vrin, 1939].
- Fabricius, Johann Albert. *Théologie de l'eau, ou essai sur la bonté, la sagesse et la puissance de dieu, manifestées dans la création de l'eau*. Traduit de l'allemand de Mr. Jean Albert

- Fabricius... avec de nouvelles remarques communiquées au traducteur. Paris: Chaubert, 1743.
- Fargue, Léon-Paul. *Sous la lampe: Suite familière-banalité*. 2ème édition. Paris: NRF, 1929.
- Fossey, Charles. *Magie assyrienne*.
- Gasquet, Joachim. *Narcisse*. [Paris: Librairie de France, 1931].
- Gautier, Théophile. *Nouvelles*.
- Geoffroy, Etienne François. *Traité de la matière médicale, ou de l'histoire, des vertus, du choix et de l'usage des remèdes simples*. Paris: J. Desaint et C. Saillant, 1743. 7 vols.
- [Goethe, Johann Wolfgang von]. *Le Second Faust*.
- Gómez de la Serna, Ramón. *Gustave l'incongru* = [El Incongruente. Traduit de l'espagnol par Jean Cassou et André Wurmser. Paris: [s. n.], 1927. (Collection européenne; 33)]
- Hésiode. *Histoire*.
- . *Les Travaux et les jours*. [Texte grec avec une introduction, des notes et une traduction française par Pierre Waltz. Bruxelles: H. Lamertin, 1909].
- Hugo, Victor. *Le Rhin*.
- . *Les Travailleurs de la mer*.
- Huysmans, Joris-Karl. *Croquis parisiens; A vau l'eau; un dilemme*. Paris: P. V. Stock, 1905.
- Hymnes et prières du Veda*. Textes trad. du sanskrit par Louis Renou. [Paris: Adrien -Maisonnette, 1938].
- Jean Paul. *Le Titan*.
- Jung, Carl Gustav. *Métamorphoses et symboles de la libido* = [Wandlungen und Symbole der Libido. Traduit de l'allemand par L. de Vos; introduction de Yves Le Lay. Paris: Montaigne, 1927].
- Klages, Ludwig. *Der Geist als Widersacher der Seele*. [Leipzig: J. A. Barth, 1929-1937. 4 Bde.].
- Koffka, Kurt. *The Growth of the Mind*. *Die kulturelle Bedeutung der Komplexen Psychologie*. Herausgegeben vom Psychologischen Club Zürich... [Festschrift zum 60. Geburtstag von C. G. Jung]. Berlin: J. Springer, 1935.
- Laforge, Jules. [Lettres à un ami, 1880-1886. Paris: Mercure de France, 1941].
- . *Moralités légendaires*.
- Lafourcade, Georges. *La Jeunesse de Swinburne (1837-1867)*.

- Lamartine, Alphonse de. *Les Confidences*.
 ———, *Raphaël*.
 Lavelle, Louis. *L'Erreur de Narcisse*. [Paris: B. Grasset, 1939].
 Lessius, Leonardus. *L'Art de vivre longtemps et en parfaite santé, de la sobriété et de ses avantages*.
 Louÿs, Pierre. *Le Crépuscule des nymphes*. [Edition collective originale. Paris: Éditions montaigne, 1925. (Collection des lettres; no. 1)]
 — —. *Léda ou la louange des bienheureuses ténèbres*.
 — —. *Psyché*.
 Mallarmé, Stéphane. *Divagations*.
 ———. *Hérodiade*. [Paris: Bibliothèque artistique et littéraire. 1896].
 Maspéro, Gaston. *Études de mythologie et d'archéologie égyptiennes*. [Paris: E. Leroux, 1892-1916. (Bibliothèque égyptologique; T. 1.-2, 7-8. 27-29, 40). 8 vols.].
 Michelet, Jules. *La Mer*.
 ———. *La Montagne*.
 ———. *Le Prêtre. La femme et la famille*.
 Michelet, Victor-Émile. *Figures d'évocateurs: Baudelaire ou le divinateur douloureux, Alfred de Vigny ou le désespérant, Barbey d'Aurevilly ou le croyant, Villiers de l'Isle-Adam ou l'initié*. Paris: E. Figuière, 1913.
 Millien, Achille. *Chants populaires de la Grèce, de la Serbie et du Monténégro*. Paris: A. Lemerre, 1891.
 Milosz, Oskar Wladislaw de Lubiez. *Miguel Mañara*. [Paris: Grasset, 1935].
 Nerval, Gérard de. *Les Filles du feu*.
 Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *Ainsi parlait Zarathoustra*.
 ———. *La Naissance de la tragédie*. Trad. de l'allemand par Geneviève Bianquis. [Paris]: Gallimard, 1940.
 ———. *Schopenhauer*.
 Ninck, Martin. *Die Bedeutung des Wassers im Kult und Leben der Alten: eine symbolgeschichtliche Untersuchung*. Leipzig: [n. pb.], 1921. (Extrait de «philologus»; Supplementheft XIV; 2)
 Nodier, Charles. *Dictionnaire raisonné des onomatopées françaises*. 2e édition. Paris: Delangle, 1828.
 ———. *Réveries*. [Paris: Éditions renduel, {s. d.}].
 Novalis. *Henri d'Ofterdingen*. [Traduit et annoté par Georges Polti

- et Paul Morisse; préface de Henri Albert. Paris: Société du «mercure de France», 1908].
- . *Les Hymnes à la nuit*. [Paris: Stock, [s. d.]].
- Ors, Eugenio d'. *La Vie de Goya*. [Version française de Marcel Carayon. Paris: Gallimard, [s. d.]].
- Ploix, Charles-Martin. *La Nature des dieux: Etudes de mythologie gréco-latine*. [Paris: E. Bouillon et E. Vieweg, 1888].
- Poe, Edgar Allan. *Al-Aaraf*.
- . *Aventures d'Arthur Gordon Pym de Nantucket*.
- . *Histoires grotesques et sérieuses*.
- . *Nouvelles histoires extraordinaires*.
- Pougin, Arthur. *La Jeunesse de Mme Desbordes-Valmore*. [Paris: C. Lévy, 1898].
- Pourtalès, Guy de. *La Vie de Franz Liszt*.
- Powys, John Cowper. *Wolf Solent*.
- Quinet, Edgar. *Ahasvérus*.
- . *Merlin l'enchanteur*.
- Remi, Nicolas. *La Démonolâtrie*.
- Renan, Ernest. *Etudes d'histoire religieuse*.
- Reul, Paul de. *L'Oeuvre de Swinburne*.
- Reverdy, Pierre. *Le Gant de crin*. [Paris: Plon, [s. d.]].
- Rig-Véda, ou livre des hymnes. [Trad. par Alexandre Langlois. Paris: [s. n.], 1848-1851. 4 vols.].
- Rilke, Rainer Maria. *Les Elégies de Duino*. Trad. et comment. par J. F. Angelloz. [Paris: P. Hartmann, 1936].
- Rodenbach, Georges. *Bruges-la-morte*. [Paris: Flammarion, [s. d.]].
- Rohde, Erwin. *Psyché: [Le Culte de l'âme chez les grecs et leur croyance à l'immortalité]*.
- Rouch, Jules. *Orages et tempêtes dans la littérature. Ronsard. La Fontaine. Mme de Sévigné, Bernardin de Saint-Pierre. Chateaubriand. Alfred de Vigny, George Sand. Eugène Fromentin, Gustave Flaubert, Pierre Loti*. Paris: Société d'éditions géographiques, 1929.
- Roux, Saint-Paul. [Les Reposeurs de la procession].
- Vol. 3: [Les Féeries intérieures].
- Saintine, X. B. *La Mythologie du Rhin et les contes de la mère-grand*. Paris: L. Hachette, [1863].
- Saintyves, Pierre. *Corpus du folklore des eaux en France et dans les colonies françaises*. Paris: E. Nourry, 1934.

- Sand, George. *Lélia*.
 ———. *Les Visions de la nuit dans les campagnes*.
 Sandeau, Jules. *Marianna*. 11e édition. Paris: [s. n.], 1876.
 Schindler, Heinrich Bruno. *Das magische Geistesleben. Ein Beitrag zur Psychologie*. Breslau: [n. pb.], 1857.
 Schlegel, Friedrich von. *Lucinde*. Vertraute Briefe über Lucinde von Friedrich Schleiermacher. Eingeleitet von Rudolf Frauk. Leipzig: [n. pb.], 1907.
 Schuré, Edouard. *Histoire du lied ou la chanson populaire en Allemagne*.
 Sébillot, Paul. *Le Folklore de France*.
 Seillière, Ernest. *De La Déesse nature à la déesse vie*.
 Shakespeare, William. *Hamlet*. [Traduit par Jules Derocquigny. Paris: Editions du trianon, 1925].
 Shelley, Percy Bysshe. *Oeuvres poétiques complètes de Shelley*. [Tr. par F. Rabbe; précédées d'une étude historique et critique sur la vie et les œuvres de Shelley. Paris: E. Giraud et cie, 1885-1887. 3 vols.].
 Souvestre, Emile. *Sous les filets [scènes et moeurs des rives]*. Nouvelle édition. Paris: Michel Lévy frères, 1857].
 Spearman, C. *Creative Mind*. [London: Nisbet, 1930].
 Thibaudet, Albert. *Le Cygne rouge, [mythe dramatique en 3 actes, un prologue et un epilogue]*. Paris: Mercure de France, 1897].
 Tylor, Edward Burnett. *La Civilisation primitive*.
 Tzara, Tristan. *Où boivent les loups*. [Paris: Ed. des cahiers libres, 1932].
 Verhaeren, Emile. *Les Villages illusoires*.
Voyages imaginaires, songes, visions, et romans cabalistiques; ornés de figures. Amsterdam; Paris, rue et hotel Serpente: [s. n.], 1787-1795. 39 vols.

Thesis

- Hackett, C. A. *Le Lyrisme de Rimbaud* (Université de Paris. Faculté des lettres. thèse pour le doctorat d'université, 1938).

الفهرس

بايرون، جورج جوردون: 243 -

244

برانت: 150

براندون، لسيبيا: 242

برس، سان جون: 179

برطاس، غيوم دو: 229

بروكوب: 117

البلاغة: 92، 263

بلزاك، هنري دو: 131، 147،

194، 246 - 249، 267

بلواكس، شارل: 223 - 225

بو، إدغار ألان: 7، 9 - 10، 16 -

18، 21 - 23، 25 - 26، 28 -

29، 31، 34 - 37، 40، 42 -

46، 48 - 49، 51، 55 - 64،

66 - 69، 71 - 74، 76 - 77،

80، 83 - 84، 88 - 96، 98 -

99، 104 - 105، 109 - 111،

113، 115، 117 - 120،

- أ -

آلان، جون: 97

آنجيلو، مايكل: 121

الإحيائية: 261

أرخيدس: 193

الاستعارة: 58، 71، 74، 85،

209، 213، 226 - 227،

236، 245، 261، 274

الانتحار الأدبي: 123

الانعكاس المطلق: 80

إيرن: 102 - 103، 105

إيستيف، كلود لويس: 29

إيلوار، بول: 49، 140، 171،

265، 268

- ب -

باخوفين: 151

باراسيلز: 137

باسكال، بليز: 143

- 122 - 123 ، 126 ، 132 - التجربة الحُلُمية : 43
 133 ، 136 - 137 ، 139 - التجربة الشعرية : 43
 141 ، 143 - 144 ، 146 - التحضير الحركي : 267
 147 ، 149 - 150 ، 154 - التحليل النفسي : 16 - 17 ، 21 ،
 24 - 25 ، 28 ، 32 ، 36 ، 41 -
 42 ، 45 ، 63 - 64 ، 70 ، 96 -
 99 ، 125 ، 145 ، 163 ، 171 ،
 174 ، 182 ، 188 ، 201 ،
 213 ، 239 ، 241
 التحليل النفسي العُضوي : 182
 تزارا، تريستان : 273
 تورنير، جوزيف مالورد وليام :
 50
 تيوديه، ألبرت : 72
 تيك، لودفيغ : 18 ، 81 ، 245
 - ج -
 جامبليكوس العنجري : 214
 الجُملة العصبية : 263
 جورج، ستيفان : 213
 جوفروي، إتيان فرانسوا : 146
 - ح -
 الحاكبة الصوتية : 268 - 269
 الحتمية النفسية : 122
 حلم اليقظة : 24
 حُلُم اليقظة البدائي : 223
 122 - 123 ، 126 ، 132 -
 133 ، 136 - 137 ، 139 -
 141 ، 143 - 144 ، 146 -
 147 ، 149 - 150 ، 154 -
 156 ، 158 ، 160 ، 162 -
 163 ، 166 - 167 ، 171 -
 172 ، 174 - 176 ، 179 -
 180 ، 182 ، 185 - 190 ،
 197 ، 200 - 208 ، 211 -
 213 ، 215 ، 222 ، 224 -
 227 ، 230 ، 235 - 262 ،
 265 - 269 ، 272 - 276
 بوبر، مارتان : 180
 بودلير، شارل : 23 ، 115
 بودوان، شارل : 36
 بورتاليس، غي دو : 132
 بوسكيه، جاك : 16
 بول، جان : 61 ، 69 ، 74 ، 268
 بونابرت، ماري : 26
 بويرهاآف، هيرمان : 160 ، 226 -
 227
 بوتيز، جون كوبر : 274
 بيشورل : 209
 بيغان، أليير : 137
 - ت -
 نابلور، إدوار : 207

- حلُم اليقظة الصُّوري: 168
 حلُم اليقظة الطبيعي: 142، 199
 حلُم اليقظة العُقدي: 129
 حلُم اليقظة المادّي: 149، 166 - 168، 226
 حلُم اليقظة المتوحد: 223
 الحواسيّة البدائيّة: 221
- خ -
- الخيال: 7، 13 - 16، 19 - 20، 26 - 29، 33 - 34، 36 - 37، 41، 47، 53، 55 - 56، 60، 63، 71، 75 - 76، 84، 105، 116، 120، 123، 128، 130، 134، 136، 145، 148 - 149، 151 - 153، 155، 158 - 159، 173 - 174، 217 - 218، 240، 251، 256، 261، 267 - 268
- الخيال الأدبي: 214
 خيال الأشكال: 19، 73، 190
 الخيال البصري: 270
 الخيال الحركي: 32، 215، 241، 252 - 253، 255
 الخيال الشعوري: 73
 الخيال الصُّوري: 14، 26، 30، 34، 141، 158، 174، 191
- الخيال الطبيعي: 43
 الخيال العضلي: 33
 خيال اللغة: 270
 الخيال المادّي: 14، 16، 19، 26، 28 - 34، 38، 40، 46، 51، 53، 57، 68، 71، 87، 91، 97، 101، 111، 116، 141، 144 - 145، 148، 152، 158، 167، 173 - 174، 176 - 181، 184 - 185، 190 - 191، 193، 197، 199، 205، 209 - 215، 218 - 220، 222 - 223، 228، 230، 238، 244
 الخيال المُبدع: 47، 145، 267 - 268، 270
 الخيال الناسخ: 267
- د -
- دالي، سلفادور: 159
 دانونزيو، غابريال: 35، 70 - 71، 129، 233
 دِلْتِي، جوزيف: 147
 دلكور، ماري: 70، 114
 دورس، أوجينيو: 50، 81، 239
 دوشارم، بول: 150

دولا كروا، أوجين: 122

- ر -

رامبو، آرتير: 126، 147

رفردي، بيير: 72

الرمزية: 31، 70، 72 - 73،

104، 198 - 199، 234

رو، سان بول: 132

روبير، ماري آن: 128

رودان، أوغست: 44، 135،

138، 163

رودانباخ، ألبريخت: 44، 135،

138

روزيتي، وليام ميشال: 237

روش، م. جول: 253

رول، بول دو: 236، 266

رونصار، بيار دو: 253

روهد، إروين: 208، 225

ريمي، نيقولا: 258

رينان، أرنست: 190

- س -

سالاكرو، آرمان: 275

سانتيف، بيير: 175

سانتين: 109، 110، 121

السببية الصورية: 16

السببية المادية: 16

سترندبرغ، أوغست: 53 - 55

سكوريه، إدوارد: 271

سوفستر، إيميل: 118، 120

مويداس: 208

سيليو، بول: 117، 202، 206

سيبيرمان، شارلز إدوارد: 266 -

267

سيرن، رامون غوميز دو لا: 39

سيلير، أرنست: 165، 217

- ش -

شاتوبريان، فرانسوا رينيه: 253

شار، رونية: 156

شاربانتيه، جون: 244

شاسلير، ماكس: 32

الشعرية: 8، 16، 19، 21، 26 -

31، 33، 36 - 37، 41، 43،

52، 57 - 58، 64، 76، 92،

95، 99، 137، 163، 168،

180، 198، 261

شكسبير، وليام: 126، 135 -

136

شليجل، فريديك فون: 50، 217

شوبنهاور، آرثر: 51، 55، 81،

230

شيللي، بيرسي بايشي: 47، 49،

53، 117

- ص -

- صاندو، جول : 250
الصورة الشكلية : 189
الصورة المادية : 151، 183، 189

- ط -

- الطهر الشعائري : 197

- ع -

- العاطفة الشعرية : 41
عقدة أوفيليا : 29
عقدة البجعة : 66
عقدة الثقافة : 36
عقدة كارون : 109، 117، 119
العلة الصورية : 30
العلة المادية : 30
علم الآثار : 207
علم الأحياء : 183
علم الأساطير : 59، 69، 199،
222 - 223، 226
علم أسطورة البحر : 221 - 222
علم الأسطورة البدائي : 226
علم الأسطورة المدرسي : 69
علم الأسطورة المعلم : 222
علم الأصوات : 271
علم أصول الألفاظ : 34
علم التأثيل : 271

- علم توازن السوائل : 143
علم الجمال : 15
علم الجمال الأدبي : 27
علم كونية الأحلام : 18
علم اللاهوت : 218
علم نشأة الكون : 151
علم نفس الإبداع الأدبي : 232
علم النفس الأدبي : 36
علم نفس الإسقاط المحسوس :
214
علم النفس الإسقاطي : 214
علم نفس الباحث : 205
علم النفس البشري : 26، 55
علم نفس التحدي الكوني : 242
علم نفس التطهر : 209
علم النفس التقليدي : 42
علم النفس الحركي : 229
علم نفس الحقد : 257
علم نفس الحلم : 192
علم نفس حلم اليقظة الأدبي : 37
علم نفس حلم اليقظة العادي : 37
علم نفس الخيال : 45، 130، 252
علم نفس الخيال الحركي : 248
علم نفس الروح : 34
علم نفس الشفاء : 175
علم النفس العقدي : 245
علم نفس العلة المادية : 145

علم نفس الغضب : 248	66 ، 139 ، 247 ، 254 - 255
علم نفس فيزياء الأحلام : 17	فكرة الطبيعة : 80
علم نفس كيمياء الأحلام : 17	فكرة الطُّهر : 199
علم نفس اللاشعور : 31 ، 101	فلسفة القِيم الدينية
علم نفس اللاشعور المُبدع : 31	فور ، بول : 133 ، 272
علم نفس الماء : 26 ، 220 ، 257	فوسِّي : 209
علم نفس المرأة : 42	فيرو ، بيرانجيه : 128 ، 156
علم نفس المريض : 215	فيرو ، لوران جان بابتيس
علم نفس المشاعر الجمالية : 18	بيرانجيه : 128 ، 156
علم نفس النار : 18	فيلنوف ، آرنو : 216
عِلْم وظائف الماء الحُلْمِي : 26	

- ق -

- غ -	قانون الخيال الفاعل : 97
غاباليس ، كوئنت : 211	قانون العناصر الأربعة : 16
غارديني ، روماني : 217	قانون العناصر الشَّعرية الأربعة :
غاسكيه ، جواشيم : 47 ، 134 - 135	21
غوته ، يوهان فولفغانغ فون : 62 ، 254 ، 149 ، 66	القصدية الظاهرانية : 230
غوتيه ، ثيوفيل : 214	القوَّة المُتخيَّلة : 15
	القِيم الشهوية : 41 ، 57
	القِيم المحسوسة : 41

- ك -

- ف -	كاسيل ، بآولوس : 69
فابريسيوس ، جوهان ألبرت : 143	كاويا ، روجيه : 197
فارغ ، ليون بول : 147	كروزر ، جورج فردريك : 53
فاغنز ، ريشارد : 185	كلاج ، لودفيغ : 49 ، 217
فالور ، مارسولين ديوردس : 252	كلودل ، بول : 56 ، 88 ، 95 ،
فاوست : 58 - 59 ، 61 ، 63 ،	

ليسيوس: 17، 189

- م -

ماتيرلنك، موريس: 273

مارلو، كريستوفر: 139

المازوخية: 42، 242 - 243، 255

مالارميه، ستيفان: 13، 39، 43،

127

مالوان: 142

مبدأ الإسقاط الحركي: 246

المحاكاة: 10، 53، 266، 269،

275

المحاكاة الجوهرية: 53

مشكلة الانتحار: 123

المعرفة المصورة: 21

المعرفة الموضوعية: 21

مفهوم التنسيق: 141

مفهوم جمال المادة:

مفهوم الرطوبة الحارة: 151 - 152

مفهوم الشكل: 15

مفهوم شيطنة الماء: 217

مفهوم الطين: 30

مفهوم الفرد: 15

مفهوم المادة: 30

مونه، نيلوفران: 50 - 51

ميشليه، فيكتور إميل: 137

ميلا، بومبونوس: 259

120، 139، 141، 155 -

156، 166، 182، 186،

197، 218، 260، 265، 273

كوربير، تريستان: 115

كوفكا، كرت: 163

كوفيراث، موريس: 185

كولريدج، صاموئيل تايلور: 244

كونديلاك، إتيان بونو دو: 22

كيتس، جون: 48

كينيه، إدغار: 191، 253، 259

- ل -

اللاشعور: 31، 63 - 64، 76،

82، 88، 92، 94، 96 - 97،

101، 103، 114، 116،

146، 160، 174، 183 -

184، 189، 192، 202 -

205، 222، 235، 244

لافورغ، جول: 74، 109، 131 -

132، 135

لافوركاد، جورج: 237، 240 -

242

لافونتين، جان دو: 64

لافيل، لويس: 42

لايبتز، غوتفريد فيلهلم: 150

لوتريامون، كومت دو: 33

لويس، بير: 66 - 67

ميلوش، أوسكار فلاديسلاز دو
لوبيتش: 167

- ن -

الترجسية: 39، 41-42، 45-
49، 51-52، 55، 104،
134
الترجسية الفردية: 49
الترجسية الكونية: 48-49، 51،
55، 134

نزعة العُزّي الأدبي: 68
النزعة الهيرقليطية: 20
نظرية الأمزجة الأربعة: 232
نظرية الإنسان المخترع: 160،
162
النقد الأدبي: 36-37، 76، 92،
238، 249
نوديه، شارل: 35، 262، 269
نوفاليس، فريدريك: 147، 184،
187-188، 190-192،
195، 251

نيتشه، فريدريك فيلهلم: 232
نيرفال، جيرار دو: 219

- ه -

هاكيت، سيسل آرثر: 147
هال، ستانلي: 163
هزيود: 200-201
هوغو، فيكتور: 55، 159، 245-
246، 260
هويسمان، جوريس كارل: 138
هيرقليطس: 90
هيرودوت: 255، 260

- و -

الواقعة المُتخيَّلة: 252
الواقعة الواقعية: 252
الواقعية: 30، 45، 60، 64،
92، 126، 179، 209، 238،
248، 252، 270
الوظيفة الشعرية: 92
ووردوورث، وليام: 85، 115،
276-277
ويدوود: 244

- ي -

يونغ، كارل. ج.: 73، 111-
112، 216



آخر ما صدر عن

المنظمة العربية للترجمة

بيروت - لبنان

توزيع مركز دراسات الوحدة العربية

إدارة هندسة النظم	تأليف : بنيامين س. بلانشارد ترجمة : حاتم النجدي
بنية الثورات العلمية	تأليف : توماس س. كُون ترجمة : حيدر حاج اسماعيل
مدخل لفهم اللسانيات	تأليف : روبر مارتنان ترجمة : عبد القادر المهيري
الممكن والتكنولوجيات الحيوية	تأليف : كلود دوبرو ترجمة : ميشال يوسف
أسس تدريس الترجمة التقنية	تأليف : كريستين دوريو ترجمة : هدى مُقَنَّص
الدين في الديمقراطية	تأليف : مارسيل غوشيه ترجمة : شفيق محسن
في الفرق بين نسق فيشته ونسق شلنغ في الفلسفة	تأليف : غيُورُغ فُلْهلم فِرْدْرِش هِيغل ترجمة : ناجي العونلي
إعادة الإنتاج في سبيل نظرية عامة لنسق التعليم	تأليف : بيار بورديو وجان - كلود باسرون ترجمة : ماهر تريمش

الماء والأحلام

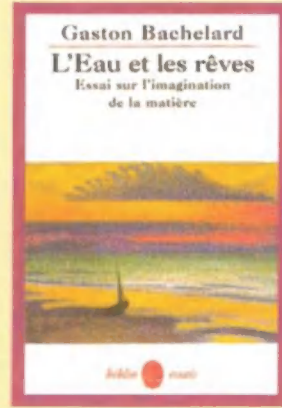
دراسة عن الخيال والمادة

على مقربة من أصوات الماء وأسرارها،
وُلد غاستون باشلار، وطاب له العيش على
ضفافها وفي ظلال سواقيها وأنهارها...

وهو في هذا الكتاب، يقود القارئ في
رحلة تأملٍ ساحرة... يفوص فيها عند
بدايات الشيطان الصافية للمعان، حيث تولد
الصّور وتمزّ سريعاً كالأحلام، وينتهي في
الأعماق المظلمة حيث الأساطير والأوهام.
هذا نصٌّ كتبه فيلسوف متبحّر يتحوّل
شاعراً رقيقاً.

● غاستون باشلار (1884 - 1962): كاتب
ومفكّر فرنسي من أبرز فلاسفة العلوم
والشعر في القرن العشرين إلى جانب كونه
من أشهر الإبيستمولوجيين الذين تركوا
لنا تأملات ضخمة ذات صلة بالمعرفة
وبالبحث العلمي. قيل عن كتبه أنّ كل
سطر فيها هو قول يُستشهد به، وهو باب
مفتوح على آفاق العلم والمعرفة.
من مؤلفاته: *La Formation de l'esprit*
scientifique (1938); *Le Nouvel esprit*
scientifique (1934); *La Poétique de l'espace*
(1957), et *La Psychanalyse du feu* (1938).

● علي نجيب إبراهيم: أستاذ مساعد في
قسم اللغة العربية - كلية الآداب -
جامعة تشرين في اللاذقية - سوريا .



- أصول المعرفة العلمية
- ثقافة علمية معاصرة
- فلسفة
- علوم إنسانية واجتماعية
- تقنيات وعلوم تطبيقية
- آداب وفنون
- لسانیات ومعاجم



المنظمة العربية للترجمة

ISBN 978-9953-0-1047-2



9 789953 010472

الثنى: 10 دولارات
أو ما يعادلها